



429^e Livraison.

Tome neuvième. — 3^e période.

1^{er} Mars 1893.

Prix de cette Livraison : 12 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} MARS 1893.

TEXTE

- I. LES ARTS ARABES DANS LE MAGREB : — TLEMCCEN (2^e et dernier article), par M. Ary Renan.
- II. LE MUSÉE DU PRADO : — LA PEINTURE ITALIENNE (3^e article), par M. Paul Lefort.
- III. EXPOSITION DES ŒUVRES DE MEISSONIER (1^{er} article) : — LE VIGNETTISTE ET LE GRAVEUR, par M. Henri Béraldi.
- IV. EXPOSITION DE MAÎTRES ANCIENS A LA ROYAL ACADEMY, par M. Claude Phillips.
- V. L'ART DÉCORATIF DANS LE VIEUX PARIS (11^e article), par M. A. de Champeaux.
- VI. COURRIER DE L'ART ANTIQUE, par M. Salomon Reinach.

GRAVURES

Art arabe : — Marqueterie de marbre, linteau de porte au Caire, en bande de page; Chapiteau pris à Tlemcen, en lettre; Minaret, Porte de la Medersah, et Intérieur de la Mosquée, à Bou-Medine, près de Tlemcen; Brique émaillée de Babylone, en cul-de-lampe.

La Vierge au Poisson, par Raphaël (Musée du Prado), héliogravure Dujardin d'après la planche du baron Desnoyers, tirée hors texte.

Musée du Prado, à Madrid : — L'Annonciation, par Fra Angelico; Sujet mystique, par A. del Sarto; Ricarda Malaspina et ses enfants, par le Parmigianino; La Vierge à la Rose, par Raphaël.

Vignettes dessinées par Meissonier : — Deux bois du *Livre du Mariage* (Curmer, 1837), en bande de page; Un bois du *Voyage dans l'île des Plaisirs* (*Livre des Enfants*, Hetzel, 1836), en lettre; Six bois inédits communiqués par la maison Curmer; « Histoire d'une Poupée et d'un Soldat de plomb », bois du *Livre des petits Enfants* (Hetzel, 1842).

Sainte Famille, par Andrea Mantegna (Collection de M. Louis Mond), eau-forte de M. A. Bertrand; gravure tirée hors texte.

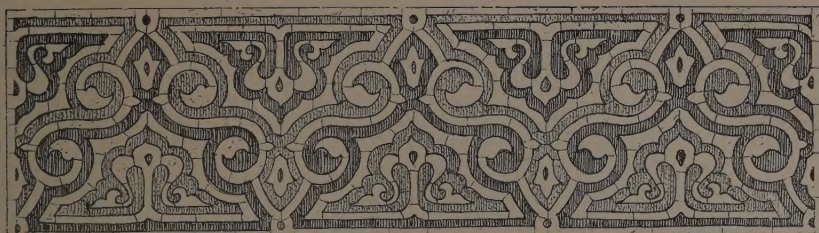
Exposition de Maîtres anciens à la Royal Academy : — La Femme adultère, par Domenico Campagnola, et Saint Victor avec un Donateur, par Hugo Van der Goes, tableaux du Musée de Glasgow.

L'Art décoratif dans le Vieux Paris : — Chemin de la Galerie Dorée de l'Hôtel de La Vrillière (Banque de France); OEil-de-bœuf de la cour du Louvre, par Jean Goujon.

Naiades : *Bas-relief demi-circulaire en bronze*, par Clodion (Collection de M. Henri Rochefort), héliogravure Dujardin communiquée par M. Thirion; gravure tirée hors texte.

Tête de lion du temple d'Héra, en lettre; Tête archaïque d'Athènes (Musée du Louvre), Tête de déesse découverte près d'Argos (École de Polyclète); Deux têtes d'une métope du temple d'Héra, près d'Argos; Trois têtes, par Agoracrite, découvertes à Rhamnus; Deux bustes d'Esculape découverts à Epidaure et à Milo; Buste de Jupiter Sérapis (collection de M. Léopold Goldschmidt, à Paris); Buste d'Anacréon (Musée de Berlin); Quadrigé, bas-relief de la collection du duc de Loulé, à Lisbonne; Fragment d'architecture du temple d'Héra, en cul-de-lampe.

La gravure NAIADES DE CLODION devra être placée dans la livraison de février, page 167.



J. Bourgois.

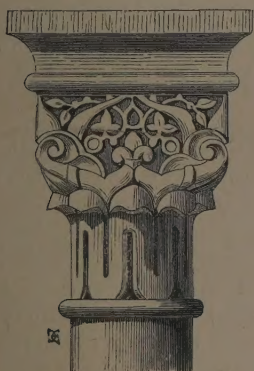
L'ART ARABE DANS LE MAGHREB

II

TLEMCEN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

ENVIRONS DE TLEMCEN. — APERÇUS SUR DIVERS MODES
D'EMPLOIS DE LA FAÏENCE.



Pèlerinage à El-Eubbad. — Étagé sur les pentes de la montagne qui barre au sud l'horizon de Tlemcen, le bourg d'El-Eubbad est couronné par un minaret et une sorte de petite acropole sainte : c'est l'annexe religieuse de Tlemcen la guerrière.

De ce côté, tout est tranquillité et recueillement. La route traverse des champs d'oliviers vénérables et des jachères semées de ruines ; à l'aspect d'abandon de la campagne, à la présence de gros térébinthes et de caroubiers noirs, celui qui connaît l'Orient sent qu'il passe dans un vaste cimetière. Depuis des siècles, les gens de Tlemcen viennent dormir là leur dernier sommeil ; ils y sont encore sous la présidence pour ainsi dire de leurs savants, de leurs juris-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. VII, page 383.

consultes, de leurs apôtres de prédilection ; car voici la Koubbâ de Sidi-Yacoub, celle de Es-Senouci, celle de Sidi-bou-Isaac, celle de Sidi-Ali-et-Tallouti, des oratoires rapprochés de tombes. La mosquée de Sidi-bou-Isaac, dont la construction peut remonter au ^{xiv}^e siècle, a gardé quelques traces de la décoration de briques qui paraît les arcades de son patio ; et, en général, chacun des mausolées modestes de ce *Campo santo* recèle quelque vestige d'une ornementation élégante et originale.

La sainteté et le grand renom de Sidi-bou-Medine (1126-1197) ont éclipsé la moindre gloire de ces célébrités locales. Avant lui, El-Eubbad était déjà un lieu saint ; il exprima le vœu d'y être enterré et lui donna ainsi tout son lustre. Choaïb-ibn-Hussein-el-Andalouci, surnommé Abou-Median, est le plus grand et le plus vénéré des marabouts de la partie du Maghreb qui nous occupe. C'était encore un *soufi*, un mystique. Né à Séville vers 1126, il voyagea beaucoup, connut à la Mecque la doctrine soufie, la professa à Bagdad, puis dans sa ville natale, puis à Cordoue et enfin à Bougie, dont l'Université était célèbre. Pendant sa vie de thaumaturge, de *khouan* et d'ascète prédicateur, la dynastie almohade remplaça la dynastie almoravide sous laquelle il était né. Il venait rendre ses comptes à Yakoub-el-Mansour, quand il se sentit mourir et désigna la belle colline d'El-Eubbad comme le lieu où il désirait être enterré. Tout Tlemcen assista à ses funérailles, qui se firent dans le cimetière réservé aux saints personnages ; mais ce fut sous le règne d'En-Nacer seulement que les architectes tlemcenniens commencèrent à enrichir sa sépulture.

Trois édifices contigus portent le nom de Bou-Medine, au point culminant du village : son tombeau, une mosquée et une *medersa* élevées en son nom, en son honneur.

Le tombeau du saint est situé en contre-bas de la terrasse sur laquelle se dressent les deux autres édifices. On y pénètre, on y descend par une jolie porte à auvent, restaurée en 1793 et décorée de carreaux de faïence moderne, et par un petit escalier tournant dont les marches sont usées par les pas des fidèles. On arrive ainsi, non pas précisément dans une crypte, mais dans une cour minuscule pleine de fraîcheur et de religieux silence. A côté du vieux puits rituel dont l'eau fait des miracles, il y a des pèlerins et des malades déchaussés ; au mur des ex-voto naïfs. Les quatre colonnes qui soutiennent les arcs sont d'onyx et leurs chapiteaux d'un style très

fouillé, très pur. Deux d'entre eux sont identiques au chapiteau de Mansourah conservé au Musée : une minuscule inscription court sur un tore réservé au milieu des feuillages conventionnels ; ce sont les « frères », comme disent les Arabes, de ceux qui ornaient le grand palais détruit ; certes, ils ont été sculptés à Mansourah et arrachés à leur première destination.

La koubba proprement dite est si peu éclairée qu'il est difficile d'apprécier son ornementation. Les vitraux de couleur jettent un jour trompeur sur les arabesques de plâtre des murailles et de la coupole, sur la chaise du saint et de son compagnon inévitable, sur les cadeaux disparates qui garnissent les parois, — une pendule normande, des cierges, des œufs d'autruche, des broderies de Rhodes... « Bien que gravement endommagée par un incendie au commencement de ce siècle, dit M. E. Duthoit, cette kouba a dû conserver une partie de son originalité primitive. » Mais il ne faut pas oublier qu'élevée par M. En-Nasser, elle a été embellie plus tard par Yarmoracen, puis par Aboul-Hacen-Ali, le fondateur de la mosquée. Ce n'est pas de la construction primitive précisément, mais de l'époque de Yarmoracen que datent notamment les jolis carreaux de faïence qui surmontent la porte d'entrée, carreaux jaunes à inscriptions noires tout à fait analogues à certains linteaux de céramique ornée qu'on admire à l'Alhambra (*mirador de la Lindaraja*).

L'humble sanctuaire où repose Bou-Medine, « l'Élu de Dieu, le Pôle de la Sagesse, le Recours suprême », est bien supérieur au fameux tombeau de Si-abd-er-Rahman-et-Isalebi que les touristes vont visiter à Alger, édifice récent et marqué de bien des signes de décadence. Avant de quitter cette hypogée musulmane, signalons aux spécialistes le pavage en carreaux de faïence qui garnit l'escalier et la courette : on y voit, colorés d'émaux bruns et verts, deux familles de carreaux : soit des estampages à base florale, en doux relief, soit des *engobes* à émail ombrant dessinant de capricieux méandres obtenus en deux tons par de patientes réserves. Depuis sept cents ans les pieds nus des hadjis et des déshérités se promènent sur ces délicats rinceaux sans les avoir effacés.

Au temps de foi, on ajoutait une mosquée au tombeau des grands hommes. La mosquée d'El-Eubbad écraserait le caveau du saint si elle n'était aussi légère, aussi immatérielle ; elle n'est qu'une dépendance, — il est vrai la plus belle de toutes.

Cette mosquée est le type le plus achevé et le plus complet des

mosquées du Maghreb. Faisons-en tout de suite honneur à Aboul-Hacen-Ali (1339) : c'est l'inscription de faïence du portail qui nous prévient que nous entrons dans un édifice commandé par le fils d'Abou-Saïd-Othman le Mérinide.

Il faut avouer que ce portail est d'une grâce et d'une majesté uniques. Dans toute architecture de provenance orientale, la porte occupe une grande place et, faute de façade dans le sens où nous entendons ce mot, sert de devanture, d'annonce, de préface pour ainsi dire au monument. Le spécimen d'El-Eubbad est le plus parfait que nous connaissions. Il tire tout son éclat, non de savantes corniches ou de la taille raffinée de ses matériaux, mais du revêtement de faïence qui le garnit. Ce sont les plus gracieuses arabesques qu'on puisse imaginer; de belles lettres arabes, *lettere trattizzate*, s'entremêlent aux ornements; et cette sorte de tableau liminaire, au coloris harmonieux et chatoyant, n'est pas obtenu par le rapprochement de carreaux, mais bien par une véritable mosaïque, comme nous l'avons vu notamment à la mosquée de Sidi-Haloui. Une restauration des plus discrètes nous présente aujourd'hui ce portail dans un état d'intégrité parfait; il sert de cadre à une baie pleine d'une ombre chaude où l'œil se repose de si vives couleurs, à un escalier couvert d'une coupole en « ruche d'abeille » et à une porte qui est elle-même un monument. Les lourds vantaux de cèdre massif sont revêtus d'épaisses lames de cuivre découpées à jour et ciselées, sur lesquelles des nervures de même matière dessinent des losanges et des rosaces d'un tracé compliqué. Le marteau, les verrous, les pentures, sont également ciselés dans un art robuste, et des traces de dorure sont encore visibles sur cette chemise de métal. Il court des légendes sur la fabrication de cette porte et sur les péripéties miraculeuses qu'elle aurait traversées. Ce qui est certain, c'est qu'elle est un fort beau spécimen d'ornementation géométrique et de cet art d'application du métal qui est mort aujourd'hui.

Longtemps retenus à l'entrée, nous voici enfin dans la mosquée, dans le cloître consacré. Autant l'architecture et le décor de ce cloître sont simples, rustiques, autant le décor intérieur des nefs est riche et délicat; tels sont les perpétuels contrastes de l'Orient. L'édifice est composé de quatre nefs coupées par autant de travées perpendiculaires; — et le contraste s'y continue; car sur des piliers quadrangulaires d'un stuc grossier viennent retomber des arcatures dont les tympans sont justement enrichis des plus délicieux ornements; je trouve, dans mes notes de voyage, beaucoup d'adjectifs



MINARET DE LA MOSQUÉE DE BOU-MEDINE, A TLEMCEM.

enthousiastes, qui tous expriment l'idée d'une grâce, d'une souplesse plastique infinies ; aucun pourtant ne me paraît aujourd'hui adéquat à l'impression que je ressentis. Le *mirhab* s'appuie sur des colonnettes dont les chapiteaux portent des bracelets d'inscriptions ; on dirait des bras de marbre dont la main et le poignet portent de fins bijoux ; sa décoration est d'une incroyable opulence, et n'emprunte aucune préciosité à la matière mise en œuvre, puisque c'est toujours le plâtre, le simple plâtre qui sert de base à ce bel art ornemental. Si ce n'est au Caire ou à Grenade, où trouver une aussi suave floraison ?

Des cinq *medersa* mentionnées par Léon l'Africain, deux existaient encore il y a quelques années : la medersa Tachfiniya, dont nous avons déploré la destruction, et la medersa de Sidi-bou-Medine que voici encore en assez bon état, contiguë à la maison de la prière. Une inscription moulée en gypse rappelle à notre indifférence que ce collège fut fondé par Aboul-Hacen-Ali (1347). Un superbe portail, frère jumeau de la porte de la mosquée, y donne accès. Une cour solitaire, une vasque, des cellules, un cloître délaissé, tel est l'aspect d'une université musulmane déchue. Là professèrent les Senouci, Ibn-Khaldonn, le grand historien de la race berbère ; et tous les historiens arabes vantèrent à l'envi cette savante maison. Hélas ! la grand'salle aurait bien besoin d'une consciencieuse restauration ; l'humidité ronge son manteau brodé. Seul, le plafond de la coupole a gardé ses caissons et ses entrelacs intacts. Mais, si l'imagination a beaucoup à faire pour reconstituer la medersa dans sa primitive splendeur, elle trouve du moins encore partout des échantillons, des témoins, des modèles sûrs, que nos architectes sauront un jour utiliser.

Comme un dernier pinacle, un minaret fier, élancé, se dresse sur El-Eubbad. Il fut jadis tout habillé d'une mosaïque de faïence, et les panneaux supérieurs de cette décoration, mieux conservés, scintillent encore au soleil ; quand les parois étaient intactes, ce grand pilier brillant, élevé par un génie et une foi sans mélange, devait faire, du plus loin qu'on l'apercevait, l'effet d'une tour prodigieuse, d'un miracle réalisé...

Les céramistes ont, dans une argile ingrate
Découpé savamment mille ornements divers
Qui s'entrelaceront, et les ont recouverts
D'émaux purs que le four cuira sans dispartate.

Suivant les procédés des Persans de l'Euphrate,
 Ils ont broyé les bleus, les ocres et les verts
 Et, sur le minaret qui brave les hivers,
 Fait fleurir des rinceaux entre chaque Sourate.

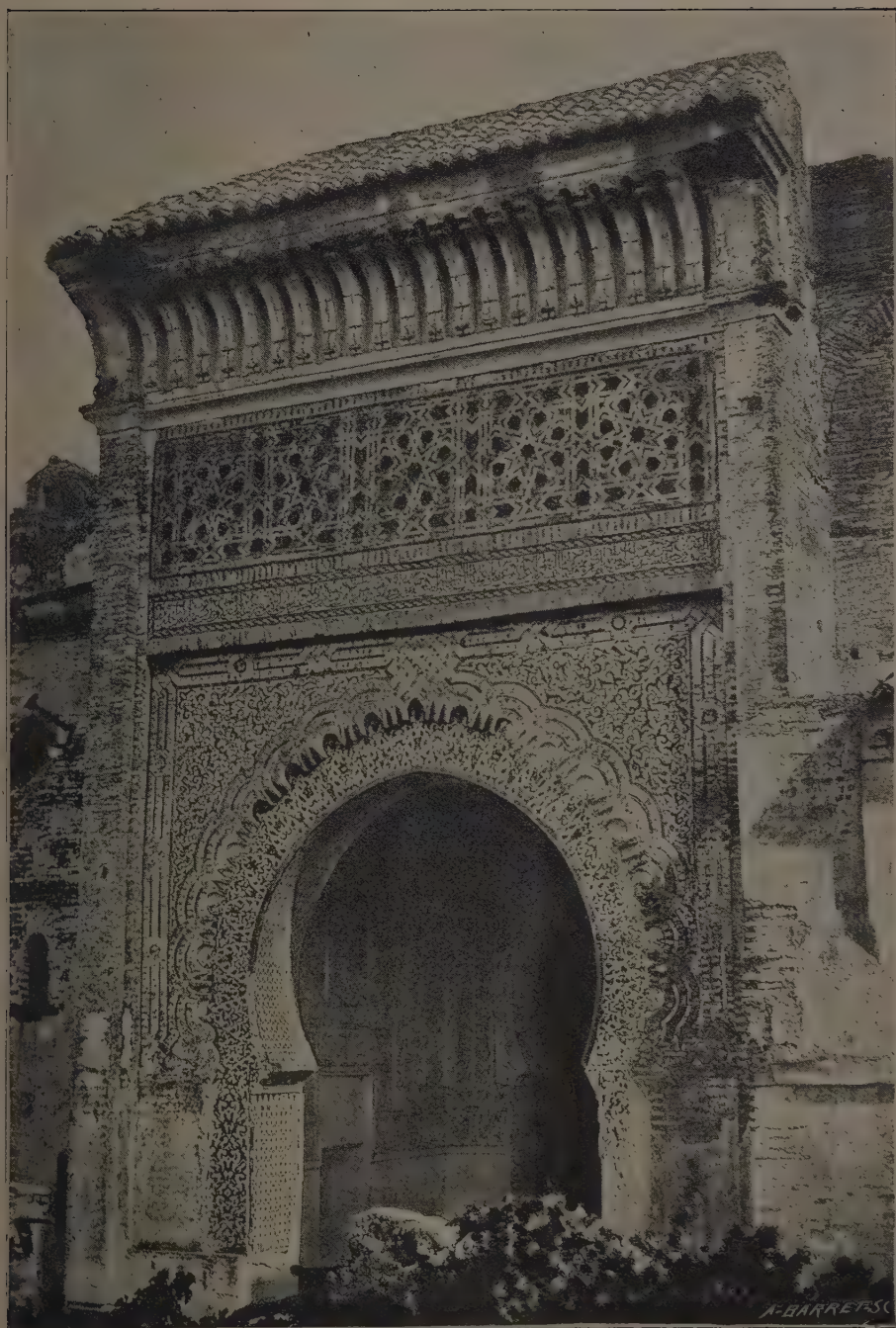
Celui qui se figurerait tous les édifices que nous venons de visiter dans la splendeur de leur intégrité première, aurait fait une promenade au pays des *Mille et une Nuits*. Malgré les intelligentes restaurations que l'administration française y a fait exécuter, un élément capital manque à Tlemcen : Tlemcen a perdu sa couleur. A la place de la polychromie qui, jadis, faisait jouer le lacs des arabesques sur un fond qui lui-même était un dessin, la réplique ou, si l'on veut, le *négatif* d'un dessin, nous n'avons plus, aux parois des mosquées, que des estampages monochromes. Le lait de chaux a tout unifié; l'implacable peinture blanche a remplacé les bleus et les verts, les rouges et les jaunes qui teignaient doucement ces sortes de tissus de plâtre et harmonisaient ces broderies avec le mur qui les portait. Tlemcen n'est pas englué dans le badigeon comme les villes tunisiennes; mais Tlemcen est complètement déteint. Aux premiers jours, l'or en feuilles, que les Maures d'Espagne excellaient à battre, fut certainement employé, avec les couleurs primordiales, à la décoration du *gesso duro*, comme on le voit en Espagne, et cela malgré les prohibitions rituelles de l'Islam; mais Owen Jones a prouvé que les dynasties arabes d'Espagne s'étaient dégagées de beaucoup d'*impedimenta* canoniques. Ce n'étaient donc pas des moulages et de froides gravures au burin qui garnissaient en ce temps les panneaux des mosquées, des grandes écoles, des diwans des émirs, de tous ces monuments hypostyles; c'étaient de véritables tapis verticaux, des tentures inamovibles, riches en couleur comme en dessin. De leur côté, les plafonds voilés dans la pénombre semblaient tendus des châles de l'Inde; les carrelages du pavé luisaient à l'envi; et, dès les approches, l'œil du visiteur avait été, pour ainsi dire, préparé à ce luxe par une autre polychromie étalée au grand soleil : le portail, le minaret, jusqu'aux tuiles des toits et des coupoles avaient grandi les dimensions de l'édifice, provoqué un mirage, ravi de loin le regard du pèlerin fatigué. Avec les matériaux les plus simples, sans l'emploi d'aucune matière précieuse, des architectes anonymes comme les architectes de nos églises gothiques, avaient jeté sur un fort médiocre appareil le manteau prestigieux de l'art décoratif. Où est le Viollet-le-Duc qui rendra à la mosquée de Bou-Medine sa robe de brocart?

Il serait d'abord à désirer que le badigeon qui épaissit les arêtes des arabesques et qui, peut-être, recouvre en beaucoup d'endroits des ornements non soupçonnés, disparût dans un lavage définitif et général. Le lait de chaux, moyen de nettoyage sommaire, prompt et économique, eut sans doute jadis sa raison d'être hygiénique; il est probable qu'on l'appliqua contre la vermine, par mesure d'édilité. Aujourd'hui il n'est plus nécessaire de recourir à ce moyen barbare.

Nous pourrions en particulier rendre à ce petit écrin, la mosquée Bel-Hacen, son aspect primitif, la restaurer entièrement et la transformer en musée. Les antiquités locales, les épitaphes des émirs, sont actuellement entassées dans les basses salles de la mairie; même, certains panneaux de mosaïque de marbre qui figurèrent à l'exposition universelle de 1878 étaient, il y a deux ans, en train de se dégrader dans l'angle d'une cour qui sert de remise aux tonneaux d'arrosage. Et, pendant ce temps, quelques bambins reçoivent à Bel-Hacen des leçons de lecture qu'il faut que le voyageur interrompe pour admirer le mihrab.

CONCLUSIONS.

Il n'y a, croyons-nous, qu'une conclusion historique à tirer de l'examen des ruines brillantes de Tlemcen. Elles ne peuvent être comparées qu'à l'Alhambra de Grenade. Or, l'Alhambra n'est pas une de ces merveilles d'art sporadiques, isolées de tous côtés, spontanément apparues et concentrant tous les feux d'un prisme que l'on croyait disparu : sa conservation seule est miraculeuse. Le mauvais goût, la mièvrerie, l'excès dans le décor, eurent le temps de s'y développer comme les maladies se développent dans un organisme lent à se former; cependant, l'Alhambra est un chef-d'œuvre. Les monuments qui se dressèrent sous le ciel de Tlemcen sont, au contraire, ou complètement abolis ou très mutilés; mais on peut induire des vestiges parvenus jusqu'à nous, qu'il y eut là une petite Athènes musulmane dont les monuments civils et religieux portèrent le caractère d'un art à la fois élégant et châtié, plein de noblesse et de fantaisie. Le catholicisme espagnol a dénaturé beaucoup de beaux spécimens d'architecture islamique; je veux bien croire, par exemple, que la *Giralda*, l'ordinaire *Giralda* moderne, fut jadis un fier minaret. A Tlemcen, c'a été partout la ruine suspendue, l'éboulement, — comme à Mansourah, -- ou bien le nivellement complet,



PORTE DE LA MEDERSAH DE BOU-MEDINE, A TLEMCEM.

comme au Méchouar. Tout au plus est-il permis de supposer, ainsi que nous l'avons fait, que le Méchouar, cet autre Alcazar, ces « délices des rois maures » d'Afrique, fut digne du siècle qui le vit sortir de terre, que l'Alhambra eut un « frère » au pied du Djebel-Terni. Il faut procéder un peu ici comme en chimie : les *traces* d'un art robuste et délicat à la fois, peut-être plus pur que l'art des palais de Grenade, qui se décèlent à Tlemcen, sont significatives dans l'analyse. Quand le Maroc nous aura livré tous ses secrets, nous aurons un point de comparaison de plus. Alors, faisant un bloc de l'art musulman méditerranéen, de l'Ifrikia au Maghreb occidental, de la Sicile à l'Espagne, on pourra définitivement mettre en regard l'art dit mauresque et l'art proprement asiatique de la Perse, de l'Inde, de la Syrie et de l'Égypte.

Mais il convient surtout de tirer de l'examen de Tlemcen, qui désormais fait partie du patrimoine national, quelques enseignements artistiques.

Ce serait une erreur que de se figurer que l'art mauresque soit pauvre en leçons, en exemples : cet art peut être étudié avec fruit par nos constructeurs et nos décorateurs. Si on l'étudie platement, *à la lettre*, on n'aboutira qu'à des pastiches, qu'à des décalques serviles, comme on en a vu en plein Paris, devantures fragiles encastrées entre des maisons de rapport dont les épais moellons répondent mieux aux exigences de notre climat. Si on en étudie les principes fondamentaux, il semble, au contraire, que les leçons abondent, quoique en apparence nos mœurs diffèrent essentiellement des mœurs musulmanes.

Les musulmans ont résolu le problème suivant : élever des monuments d'une incomparable richesse extérieure et intérieure sans le secours de la peinture (je ne dis pas sans le secours de la couleur), et sans le secours de la sculpture en ronde bosse. La plus âpre des proscriptions, celle qui s'appuie sur un veto religieux, semble leur interdire tout ce qui fait l'ornement des lignes architecturales. Ces monuments sont-ils pour cela pauvres, mesquins et froids ? Il n'en est rien. Même, dans l'art arabe, l'ornement est plus incorporé au monument que dans n'importe quel autre art. Il n'est pas superposé à la muraille ; il fait avec elle un tout, masque ses misères, la fait oublier, l'habille et la fait parler.

Le caractère profondément déduit de l'ornement arabe en ses fonctions géométriques, a été si nettement exposé par des analystes comme Bourgoin, que nous aurions mauvaise grâce à en vanter la

variété infinie. L'arabesque de l'Alhambra et de Tlemcen¹ est universellement connue dans ses lois. Elle concentre des qualités si diverses qu'on ne saurait d'ailleurs trouver des mots pour en noter les formes changeantes : c'est la désinvolture dans la régularité, le caprice allié à la science mathématique, l'unité engendrant la multiplicité, et *vice versa*. Une fois colorée, c'est l'intermédiaire entre la sculpture et la peinture, un compromis entre l'art du tissage et celui du bas-relief. Je ne puis pas croire que nos artistes n'arrivent un jour à renouveler un pareil art ; il me semble même qu'il pourrait trouver son application, partout où il ne sied pas de faire appel, soit à de grands peintres, soit à de grands sculpteurs. Les temples de la religion réformée, par exemple, ne trouveraient-ils pas un modèle ornemental dans l'art du *repercis* où l'ornement conventionnel et l'écriture se mélangent si bien ?

Car, au sujet de l'écriture, je crois aussi que nous aurions quelque chose à apprendre des Orientaux. En Orient, un monument est une *chose écrite* ; le tympan d'une nef est un morceau d'histoire, le chapiteau d'une colonne est une date commémorative ; une frise est un choix de maximes. Un édifice est une chronique. Faute d'iconographie, faute de pouvoir figurer la légende et l'histoire, les musulmans écrivent partout sur les murs le témoignage de leur foi et le récit de leur passé. Depuis l'Inde musulmane jusqu'à l'Atlantique, on dirait qu'il y a une longue bande d'écriture tendue, qui célèbre généralement les louanges d'Allah. L'intime fusion de la calligraphie lapidaire des musulmans, avec l'ornement qui foisonne à l'entour, est digne d'étude, et peut-être d'une étude intéressée. Que les lettres arabes aient plus d'un mètre de hauteur, comme en Perse, ou quelques millimètres seulement, comme à Tlemcen, elles ont leur personnalité, leur souplesse ou leur raideur voulues. Combien il faut regretter que l'inscription soit aujourd'hui soustraite aux recherches des artistes et fixée comme pour toujours au modèle du latin de l'époque des Antonins ! Nos inscriptions monumentales sont froides et d'un autre âge. L'imprimerie, qui a tout uniformisé, nous a fait oublier l'écriture cursive des artistes copistes, l'ingéniosité des ligatures, les combinaisons de lettres adroitement fleuries et blasonnées. Les exemples qu'on trouverait dans les beaux manuscrits du moyen âge

1. Il existe à Mostaganem un joli petit mausolée mauresque à coupole surbaissée, dont le vestibule et la grande salle sont ornées d'arabesques de plâtre fort pures (Ravoisié, *Explor. sc. de l'Alg.*, Pl., III^e vol., 56).

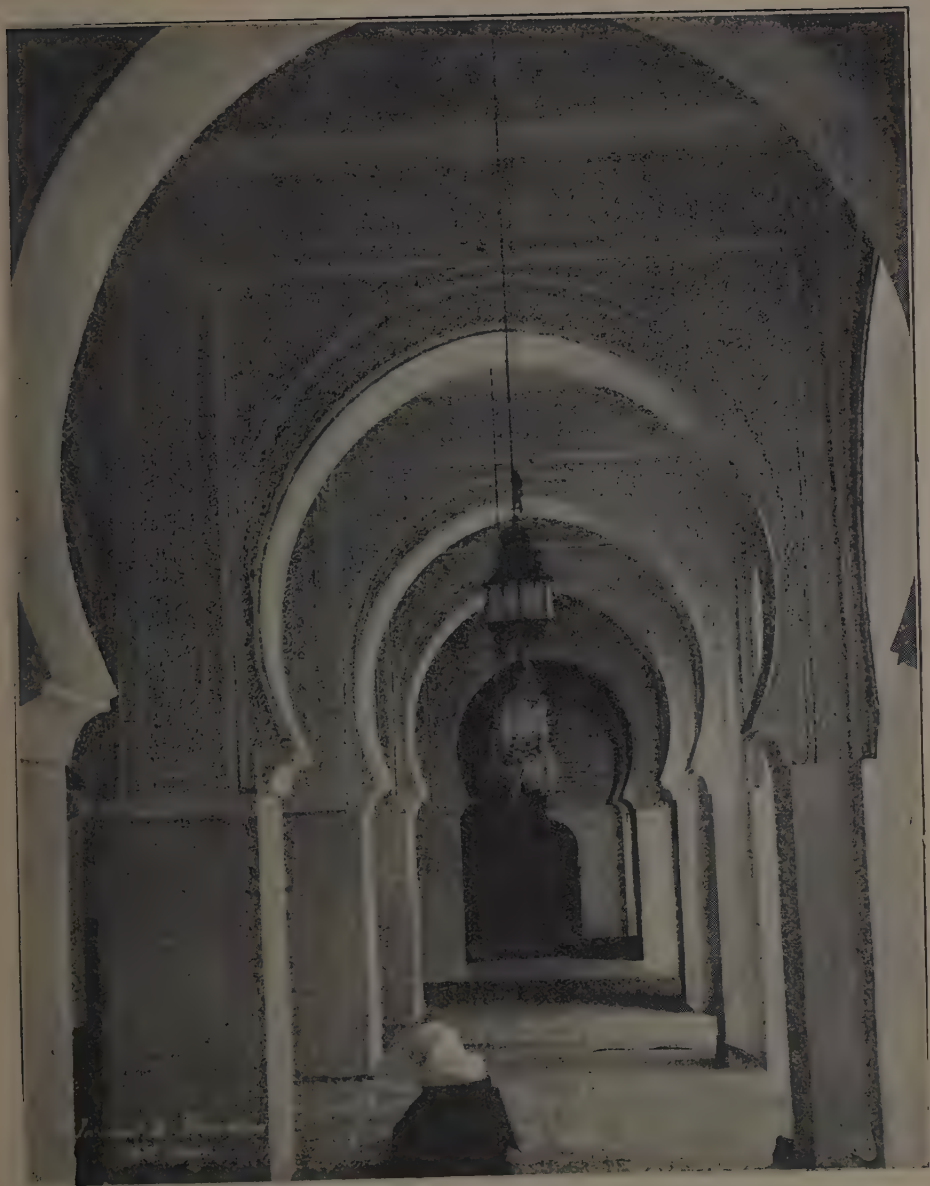
ne sont plus compris; à peine si, sur quelques objets d'art, on voit une lettre dépasser l'alignement rigide, le cordeau régulateur. Le métier de scribe est si bien mort, que personne ne sait lire une épitaphe vieille d'une centaine d'années, et qu'on stigmatise du nom de *floriture* et de *paraphe* prétentieux, la moindre intrusion intentionnelle de la fantaisie dans l'écriture.

Je voudrais aussi parler en faveur de la faïence. On la prodigue sans beaucoup d'intelligence; c'est un charmant moyen de décor peu compris. Certainement, elle passa de l'extérieur à l'intérieur, et c'est à l'extérieur des monuments qu'elle a toute sa vertu.

Nous avons vu qu'il existe à Tlemcen autre chose que des carreaux de majolique ou de faïence rapprochés les uns des autres. Il y a des *mosaïques* de faïence. Entendons-nous tout de suite sur ce terme : il ne s'agit pas de briques de même dimension, estampées dans une centaine de matrices, et émaillées ensuite, comme celles qui, superposées, constituent la frise des Archers de Suze; il s'agit de découpures, de filets, de fragments aux formes les plus variées qui, juxtaposés suivant un carton, forment un dessin régulier; c'est de la mosaïque à grands morceaux; c'est un « jeu de patience ».

Les mosaïques de Tlemcen sont de deux genres; tantôt la faïence est incrustée dans un dessin de brique où on lui a réservé sa place : c'est le cas des minarets; — tantôt les morceaux ne forment qu'un seul panneau par leur rapprochement; c'est comme si on découpait une lettre grasse, un A par exemple dans le titre de la *Gazette*; chacun voit qu'il resterait un petit triangle isolé : ce petit triangle, faisant partie du fond, sera coloré de la même couleur que le fond; quand aux deux jambages et à la bande transversale, il serait peut-être dangereux de les tailler d'une seule pièce : on les scindera en trois segments; et comme on aura ménagé dans le fond une rainure de dimension égale, on pourra recomposer la lettre A en ses quatre morceaux, dont trois noirs et un blanc. Tel est le cas des portails historiés de Tlemcen et de quelques frises de l'Alhambra qui frappèrent vivement Henri Regnault et lui donnèrent l'idée de ce que peut la patience de l'ouvrier musulman. Les joints sont invisibles; chaque morceau maintient le morceau voisin; le ciment dans lequel la mosaïque est incorporée donne à l'ensemble la solidité et l'homogénéité parfaites jusqu'au jour où on l'attaque par les bords du cadre; alors la dégradation va vite; c'est comme une voûte à laquelle on retirerait sa clef.

L'art de la mosaïque de faïence est des plus anciens. Les demeures



INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE DE BOU-MEDINE, A TLEMCEM.

royales des Pharaons étaient ornées de briques émaillées blanches, jaunes, vertes, rouges. « Ramsès III essaya d'un nouveau genre à Tell-el-Yahoudi : le noyau de la bâtisse était en calcaire et en albâtre; mais les tableaux, au lieu d'être sculptés comme à l'ordinaire, étaient en une sorte de mosaïque où la pierre découpée et la terre vernissée se combinaient à parties presque égales... Les lotus et les feuillages qui couraient sur le soubassement ou le long des corniches étaient formés de morceaux indépendants : chaque couleur est une pièce découpée de manière à s'ajuster exactement aux pièces voisines ¹. » Ne croirait-on pas lire la description du minaret de Mansourah?

Mais le mélange le plus fréquent est celui de la brique et de la faïence. La brique — est-il besoin de le dire, puisqu'il suffit d'avoir été à Londres pour le savoir? — se prête à beaucoup d'usages ignorés de nos architectes. Suivant ses dimensions, suivant les dispositions, les saillies adoptées, elle permet d'historier, de gaufrer les surfaces extérieures des monuments; elle se laisse sculpter; elle se laisse surtout colorer. En ce cas, elle peut jouer un rôle important; ce rôle peut devenir capital quand ses colorations naturelles se combinent avec des émaux polychromes, ainsi que cela se présente au minaret de Bou-Medine.

Quoiqu'en apparence ce soit nous éloigner beaucoup de Tlemcen, je voudrais fixer quelques époques, et choisir quelques modèles dans l'histoire de la faïence appliquée à la décoration. J'irai les chercher dans le livre de M^{me} Dieulafoy sur la Perse; aussi bien, j'ai signalé à Tlemcen des échantillons des principaux genres de mariage que la faïence peut lier avec la brique.

Voici, par exemple, à Érivan ², une mosquée garnie à l'intérieur de briques entremêlées de petits carreaux émaillés; à Narvichan, un minaret décoré de briques et de bandes d'émail turquoise s'enchevêtrant avec une extrême élégance, et une frise portant des lettres d'émail bleu qui se détachent *sur le fond rosé de la maçonnerie*. Dans cette même ville, il y a une mosquée dont les ornements sont exécutés plus simplement en mosaïque de briques de couleur uniforme posées sur fond de mortier. A Tauris, il y a la fameuse Mosquée bleue. Aucun monument du Maghreb n'atteint les proportions des monuments persans, cependant le principe de la décoration est le même :

1. Maspéro, *Archéol. égypt.*, Paris, Quantin, p. 256 et s. avec fig.

2. J. Dieulafoy, *La Perse*, p. 21, 24, 51, 60, 92, 148, 150, 206, 256.

« ... mosaïques de faïence *taillées au ciseau* et juxtaposées avec une telle précision qu'elles paraissent former un seul et même corps. Leurs dessins représentent des enroulements et des guirlandes qui ne rappellent en rien les combinaisons géométriques caractéristiques des arts seldjoucides mogols... Tons bleu clair, vert foncé, blanc, jaune feuille morte et noir ; fond bleu foncé (*ladjverdi*). » C'est exactement la gamme des couleurs employées à Tlemcen et au Maroc pendant la belle époque. J'ai recueilli dans les ruines de Mansourah des fragments d'un blanc opalin et d'un brun doux très caractéristiques. Il serait bien difficile d'obtenir de grandes surfaces uniformément teintées de ces deux nuances ; pour des petits fragments « taillés au ciseau », au contraire, la difficulté est aplanie.

Cependant, à Tauris encore, voici un autre procédé de mosaïque : « les faïences bleu turquoise sont disposées en grandes plaques ; le dessin est tracé au *burin* de façon à enlever par parties l'émail bleu et à laisser apparaître la brique même, véritable travail de gravure, fini avec un art et une patience admirables. » A Sultanieh, on voit des étoiles gravées serties d'émaux bleus se détachant sur un fond de briques couleur crème, fouillées comme une dentelle. Disons tout de suite que les stucs abondent dans les mosquées persanes comme dans l'Alhambra mauresque et poursuivons le voyage que nous faisons avec M^{me} Dieulafoy chez les ancêtres de l'art du Caire et de Tlemcen.

A Véramine, la maçonnerie est de brique ; mais ces briques sont jointoyées largement de ciment blanchâtre, et les joints ornés d'arabesques tracées en creux. C'est justement à Véramine que nous voulions arriver ; car c'est là que M. Dieulafoy, devant d'admirables spécimens de mosaïque de faïence, déclara que *le carreau est une œuvre de décadence*. Et il établit ainsi la genèse de l'art céramique ornemental : d'abord, il n'y eut qu'un dessin de briques sur champ, sans émail ; — sous les Seldjoucides apparaissent des rehauts de bleu turquoise appliqués sur la tranche des briques ; — à partir de 1350, la palette s'enrichit, les couleurs se multiplient, on intercale dans les frises des briques carrées sur lesquelles sont ménagées en relief des lettres émaillées afin de simuler sans grande dépense le travail exécuté jusqu'alors en mosaïque.

On le voit, le carreau et tous les expédients qui acheminent vers l'emploi du carreau ne sont que des compromissions, des stratagèmes qui sentent la hâte.

A Tauris, si on modifie les tracés, le système reste néanmoins

intact : « chaque pétale, chaque fleur sont découpés dans des briques épaisses juxtaposées de façon à former de véritables marqueteries. Mais la décadence ne tarde pas : bientôt, on néglige la brique crue, on fait abus de briques émaillées et, par économie, *on substitue les carreaux à la mosaïque*; puis leur emploi se généralise. On peut d'ailleurs, en Perse, tirer des inductions chronologiques de la coloration des émaux ; les plus anciennes sont le blanc, le bleu clair et le bleu foncé ; le noir, le jaune et le vert sont de date postérieure. »

A Tlemcen, il n'en va pas de même ; comme tous les arts qui se propagent lentement à leur origine, l'art céramique du Maghreb n'a pas conservé les distances entre les mœurs que cet art ressentait en Perse : — l'Espagne, le Maghreb et le Maroc ont utilisé concurremment, presque simultanément, la mosaïque et le carreau de faïence, la décadence de l'invention arrivant en même temps que l'invention elle-même.

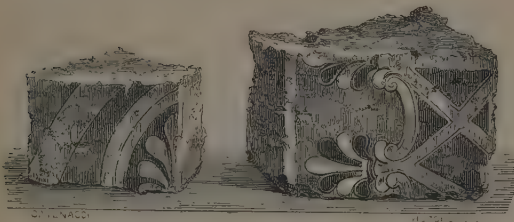
Si enfin, nous ressaisissons le fil conducteur des antiquités persanes, nous remarquons qu'à Ispahan, dans l'admirable Collège de la mère du roi, on ne rencontre plus que des carreaux dont le dessin est serti d'un listel noir. — Dans la lutte, le carreau demeure vainqueur. Il est cependant beaucoup moins solide que les parements exécutés sous les Seldjoucides de Perse et des Mérinides de Tlemcen, beaucoup moins artistique que les mosaïques mogoles en émaux découpés. « On peut attribuer, dit M^{me} Dieulafoy, l'harmonieuse coloration et l'éclat de véritables mosaïques de faïence au procédé de fabrication et au triage des matériaux : tous les fragments de même couleur étant pris dans une plaque uniforme pouvaient être cuits séparément et amenés à la température la mieux appropriée à chaque émail. »

Ce plaidoyer en faveur d'un art disparu m'a semblé nécessaire pour relever la gloire de Tlemcen, sous-préfecture française. L'uniformité de nos habitations civiles n'a rien de rituel ; pourquoi ne pas la rompre quelquefois en variant et les matériaux de la construction et l'esprit du décor ? Pourquoi, après un voyage au Maghreb, un de nos architectes ne concevrait-il pas le plan d'une façade sobrement enrichie de briques émaillées, d'un escalier orné de répercis peints, placés, en raison de leur délicatesse, hors de portée du toucher, comme dans les mosquées ? Pourquoi notre manufacture de Sèvres ou l'initiative privée n'essaierait-elle pas de restaurer cet art si décoratif de la mosaïque de faïence ? Pourquoi enfin, notre écriture

cursive ne serait-elle pas reprise à nouveau, relevée, rendue monumentale?

Pour résumer de plus haut les précédentes études, on peut dire que les arts musulmans, en gagnant du terrain en Afrique, ont beaucoup perdu de leur ampleur et de leur noblesse : ils ont acquis, en revanche, cette grâce qu'ont les floraisons hâtives. La Perse, l'Inde, l'Égypte, ou pour mieux dire le Caire, si bien nommé « Babiloine » par notre sire de Joinville, sont les patries des grands monuments musulmans. La même architecture, les mêmes procédés techniques transportés à Kairouan, à Tlemcen, au Maroc, en Espagne, ont subi un déchet considérable. En allant de l'est à l'ouest, l'art s'est rapetissé, tassé. Il est devenu trapu ; il est surtout devenu économique et parfois presque rustique. On peut considérer l'Alhambra comme l'équivalent d'une de ces villégiatures luxueuses et raffinées qu'on appela une *folie* au siècle dernier, un caprice artistique que l'on a fait sortir de terre. On peut aussi considérer Mansourah de Tlemcen comme un rêve princier réalisé par une baguette magique. Ni en Espagne, ni en Tripolitaine, ni en Tunisie, ni en Algérie, ni au Maroc on ne trouvera l'ample et solennelle mosquée dont les voûtes sont hautes comme celles de nos cathédrales ; bien plus, on ne trouvera qu'en Perse et dans l'Inde le minaret dans sa pleine beauté et ses vertigineuses proportions. — Mais, dans les nefs des mosquées maugrebines, il flotte encore quelque souffle d'un art convaincu, d'un art tendre et savant, ingénieux et naïf.

A. RENAN.

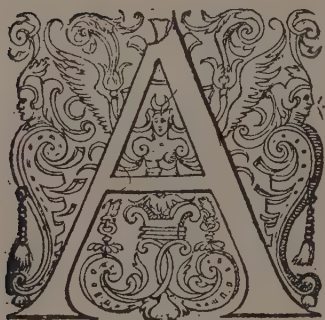


LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(TROISIÈME ARTICLE¹).

LA PEINTURE ITALIENNE :
ÉCOLES FLORENTINE, OMBRIENNE, MILANAISE ET ROMAINE,
ÉCOLES DIVERSES.



AUCUNE autre des écoles d'Italie ne nous offrira plus, au Musée du Prado, ce que nous venons de rencontrer chez les Vénitiens, c'est-à-dire une réunion aussi nombreuse que variée et magnifique d'ouvrages du premier ordre, présentant entre eux une véritable fraternité de style et de méthodes, en même temps qu'une succession relativement fort étendue de noms d'artistes, se groupant en faisceau et ayant marqué au premier rang dans leur école.

Tant et de si larges lacunes séparent, en effet, les unes des autres les grandes œuvres que nous allons rencontrer dans les écoles de Florence, de Rome, de Milan, de Parme et de Naples qu'il nous faut renoncer à les relier par aucune filiation, par aucun enchaînement logique.

La plus ancienne et la plus importante peinture de l'École florentine, que possède le Musée du Prado, est un ouvrage du pieux moine

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VIII, p. 255 et 459.

qui avait nom, dans le siècle, Guido di Pietro ou Guidolino, et que l'histoire de l'art et l'histoire religieuse désignent plus habituellement sous son heureux surnom de Fra Angelico, ou Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455). Elle est de toute beauté et, à part une légère disjonction du panneau, la conservation en est parfaite. Dans les deux dimensions, elle mesure également 1^m,92, en y comprenant la *predella*, restée intacte, dans son encadrement primitif. Le sujet central représente l'*Annonciation*, avec, au second plan, *Adam et Ève chassés du paradis*. Fra Angelico a donc voulu nous montrer en même temps la chute et la rédemption.

Dans les petits tableaux octogones formant la *predella*, et qui sont au nombre de cinq, sont figurés le *Mariage* et la *Mort de la Vierge*, la *Visitation*, la *Naissance de Jésus* et la *Circoncision*. Ce même sujet de l'*Annonciation*, l'artiste l'avait déjà exécuté à fresque et dans des dimensions presque aussi grandes que le naturel pour le dortoir supérieur du couvent de San-Marco, à Florence, et sans autre modification que celle qu'on note dans les fonds, où se voit le Jardin symbolique, enclos d'une palissade. On peut d'ailleurs comparer entre elles les deux œuvres à l'aide de la gravure qu'a donnée de la fresque le P. Marchese dans son ouvrage intitulé *San-Marco di Firenze, illustrato e inciso* (Pl. X).

L'*Annonciation* n'est entrée au Musée du Prado qu'en 1861. Elle appartenait auparavant au couvent des Descalzas Reales, de Madrid, et c'est le directeur actuel, M. F. de Madrazo, qui obtint, au moyen d'un échange, la cession de cet admirable joyau à son établissement. Il avait primitivement été peint pour l'église du couvent de San-Domenico de Fiesole, de même que le *Couronnement de la Vierge*, de notre Musée du Louvre, et qu'un troisième tableau formant la décoration du maître-autel et qui s'y trouve encore, mais dont la *predella*, tombée entre les mains d'un amateur, a été acquise en 1860 par la *National Gallery*. Vasari a décrit l'*Annonciation* comme l'un des plus beaux ouvrages du peintre de Fiesole, et c'est justice. Nulle part, en effet, le doux mystique n'a communiqué à ses figures plus de chaste candeur et une grâce plus pénétrante et nulle part encore il n'a fait preuve, de plus de délicatesse dans son exécution, comme de plus de fraîcheur et d'éclat dans son suave coloris.

La rareté, au Prado, d'ouvrages de l'école ombrienne nous fait mentionner, bien qu'ils soient demeurés anonymes, deux curieux panneaux de forme oblongue, ayant sans doute formé jadis les grands côtés de quelque coffre ou *cassone*, et qui représentent l'*Enlèvement des*

Sabines et la Contenance de Scipion. Ces deux peintures, reproduisant, comme on le pense bien, de pittoresques et vivantes scènes du xv^e siècle, avec leurs détails exacts d'armes et de costumes, ont été attribuées par les uns à Luca Signorelli, par d'autres à Benozzo Gozzoli ou à Sandro Botticelli; dans l'opinion de M. P. de Madrazo, et nous partageons volontiers son avis, elles seraient plutôt l'œuvre du condisciple du Pérugin, et du plus célèbre, après lui, des peintres ombriens, de Bernadino di Betto Biagio, surnommé le Pinturicchio (1454-1513).

De Gerino da Pistoja, qui fut parfois le collaborateur de Pinturicchio, nous signalerons une petite peinture, exécutée sur panneau, et représentant, au milieu d'un paysage frais et accidenté, *La Vierge et Saint Joseph adorant l'enfant Jésus*. L'intérêt de ce tableau, où l'on voit aussi saint François, debout sur une roche éloignée, recevant du crucifix, entouré de séraphins, les stigmates sacrés, consiste principalement en ce qu'il nous montre que Gerino, comme tous les élèves du Pérugin, sut conserver, en un temps où partout ailleurs triomphait l'art païen, le charme attendri et le pénétrant sentiment de l'idéal ombrien.

Si nous croyons devoir nous arrêter devant la *Flagellation* que le catalogue attribue, mais en faisant toute sorte de prudentes réserves, à Michel-Ange, ce n'est pas que nous attachions plus d'importance qu'il convient à la technique de cette énigmatique peinture. Mais, on ne peut cependant passer indifférent devant elle, car il n'est pas excessif d'admettre qu'elle a pu être exécutée d'après quelque précieux carton du grand maître. A notre estime, la griffe du lion a seule pu tracer le savant dessin et le puissant modelé des énergiques anatomies des deux bourreaux et, pour cela seul, cette peinture, dont le Musée de Dresde possède une répétition, mérite d'être attentivement étudiée.

Léonard de Vinci n'est représenté au Prado que par une copie, non littéraire, de notre immortel chef-d'œuvre du Musée du Louvre : le portrait de la Joconde, de *Mona Lisa*. Cette copie, où le fond de paysage de l'original est remplacé par une draperie noire, est fort ancienne et paraît due à quelque pinceau flamand. On sait qu'il en existe plusieurs autres, en Angleterre, en Bavière et en Russie, toutes de mains différentes.

Sur la foi des anciens catalogues, plusieurs critiques distingués, et notamment L. Viardot et notre regretté ami Clément de Ris se sont largement étendus, dans leurs études consacrées au Musée de Madrid, sur l'admirable *Sainte Famille*, venue de l'Escorial, et longtemps considérée comme une œuvre authentique de Léonard de Vinci.

Errare humanum est : l'auteur est Bernardino Luini (1460?-153.?) et cette *Sainte Famille* peut être comptée comme l'une de ses plus personnelles et de ses plus parfaites productions. La composition en est très simple. Au premier plan, sur le gazon fleuri, l'enfant Jésus et saint Jean confondent leurs jeux et leurs caresses et la Vierge, avec saint Joseph, placée derrière eux, entoure de ses bras le groupe enfantin qu'elle contemple avec attendrissement. Les figures sont un



L'ANNONCIATION, PAR FRA ANGELICO.

(Musée du Prado.)

peu moins grandes que nature. La plupart des exquises qualités de Léonard, ce qui rend bien excusable l'erreur d'attribution jadis si facilement acceptée, se trouvent réunies dans cette peinture d'une si élégante correction de dessin et d'un coloris dont le charme adouci emplît l'œil d'une véritable fascination. Le type de la Vierge, Luini l'a d'ailleurs emprunté à la Joconde, dont il possède, avec l'expression de pureté et d'amour maternel qui lui reste propre, la beauté souriante, et la grâce pénétrante et singulière.

L'*Hérodade*, du même maître, offre le même sujet que la *Salomé* du

Louvre, mais avec cette différence que dans le tableau de Madrid, on voit la figure du bourreau, dont on n'aperçoit que le bras dans la peinture du Louvre. Les figures, dans les deux ouvrages, sont un peu plus petites que nature et vues à mi-corps. Dans l'un comme dans l'autre, c'est d'ailleurs la même perfection plastique, les mêmes ombres moelleusement dégradées; c'est surtout le même charme mystérieux et profond se dégageant de cette belle Milanaise, à la chevelure crépelée, au sourire de sphinx, finement félin.

Le Musée est riche en ouvrages d'Andrea Vannucchi, surnommé Andrea del Sarto (1488-1530). Nous en retiendrons quatre qui nous paraissent plus particulièrement beaux. D'abord, le *Sacrifice d'Abraham*, qui n'est pas le tableau qu'Andrea envoya à François I^{er}, puisqu'il fait partie aujourd'hui de la galerie de Dresde, mais une répétition, avec quelques variantes, dont le marquis del Vasto fit l'acquisition après la mort du peintre. Bien que cette peinture ait quelque peu souffert et qu'elle porte la trace d'anciennes restaurations et de repeints, on peut encore admirer le fier dessin, tout à fait digne de Michel-Ange, du corps du jeune Isaac, présenté de face, une jambe repliée sur le bûcher. Même tournure grandiose, même majesté de lignes dans la *Vierge*, l'*Enfant Jésus*, *saint Jean et deux anges*, où l'artiste, comme dans notre *Sainte Famille* du Louvre, donne à ses deux enfants cette attitude d'enlacement où les lignes des membres s'enroulent, formant des courbes heureuses et d'harmonieuses et rythmiques silhouettes. Placée non loin de l'original, on peut en étudier et même lui préférer une séduisante répétition, d'un ton mat, plus claire, plus transparente et moins vigoureuse, mais beaucoup mieux conservée dans son ensemble que son prototype, qui a poussé un peu au noir dans les ombres.

S'étagant en hauteur et présentant l'ordonnance pyramidante, chère à Andrea, une composition religieuse, dont l'explication nous échappe, et que le catalogue lui-même désigne, faute de mieux, sous le titre vague de *Sujet mystique*, rayonne d'une majesté tranquille.

On ne saurait cependant priser cette peinture au-dessus de notre *Charité* du Louvre, telle qu'on la voyait, du moins, avant la restauration, opérée il y a une quarantaine d'années, et qui l'a dépouillée de la belle patine ambrée dont les siècles l'avaient revêtue. La scène représentée dans le *Sujet mystique* est la *Vierge*, agenouillée sur une haute estrade et de sa main droite, ramenant en avant son voile; elle tient debout le divin *bambino*, qui tend les bras à un ange assis sur le dernier degré de l'estrade, un livre à la main. Sur le

même plan, en face de l'ange, se tient un jeune homme, sans aucun attribut, et qui pourrait être saint Jean l'Évangéliste ou saint Joseph. Vers le fond, une femme s'éloigne, conduisant un enfant dans la direction d'une ville fortifiée couronnant une hauteur. Les figures sont grandes comme nature dans cette page mystérieuse, d'un coloris extrêmement doux et fin, et qui paraît avoir été exécutée vers la même époque que la *Madonna del Sacco*.

Elle provient de la vente de Charles I^{er}, qui lui-même l'avait acquise du duc de Mantoue. L'ambassadeur de Philippe IV la paya 230 livres sterling.

Mais, quelle que soit la beauté des précédents ouvrages, le plus précieux, le plus piquant pour notre curiosité, est le simple portrait en buste de la femme d'Andrea del Sarto, de cette *Lucrezia di Baccio del Fede*, que l'artiste aima d'une passion si aveugle et pour laquelle il se déshonora. Comme on l'excuse pourtant, comme on l'absout le pauvre Andrea d'avoir dissipé les sommes que lui avait confiées François I^{er}, pour satisfaire les caprices de cette adorable coquette ! Quelle étonnante beauté et quelle grâce souveraine elle possède, mêlées d'on ne sait quoi d'inquiétant et de diabolique qui font de ce chef-d'œuvre le plus troublant, après la *Joconde*, des portraits de femme ! Elle se présente à notre vue presque de face, en buste et de grandeur naturelle. Ses cheveux sont châains, son teint a cette matité savoureuse et dorée des filles du pays où fleurit l'oranger ; peut-être a-t-elle vingt-cinq ans, peut-être un peu plus, mais elle est jeune encore et même dans tout l'épanouissement de sa merveilleuse jeunesse.

Quels yeux charmeurs elle a et combien tentateurs ! Comme elle semble appeler le baiser, cette bouche voluptueuse aux lèvres rouges et charnues, que plisse, aux commissures, un sourire indéfinissable, à la fois invitant, sensuel et railleur. Oh ! le joli monstre et qu'elle est bien femme cette Lucrezia ! Il a bien fallu qu'un pinceau amoureux la peignit pour qu'elle nous apparaisse, après plus de trois siècles, aussi triomphalement irrésistible. Andrea l'a d'ailleurs introduite et glorifiée dans toutes ses peintures ; elle est le type de ses Vierges, de ses saintes, son type persistant, obsédant, présent qu'il était constamment à ses yeux ou à sa pensée. Aussi, la rencontre-t-on partout, dans toutes les galeries ; mais nulle part vous n'apprendrez, mieux qu'à Madrid, à connaître le pouvoir de séduction de cette charmeuse et de cette infidèle qu'Alfred de Musset a si bien devinée et fait revivre.

Si Andrea Vannucchi ne clot pas la liste des peintres florentins dont le Musée du Prado conserve des ouvrages, il clôt du moins, pour son école, la liste des chefs-d'œuvre. Par acquit de conscience, nous mentionnerons cependant, pour son grand style et pour la noblesse d'expression de ses figures, une *Sainte Famille*, de Francesco de Rossi, surnommé le Salviati (1510-1563); le portrait d'un *violoniste* par Angiolo Allori, dit Bronzino (1502-1572); deux portraits des grandes duchesses de Toscane, *Christine de Lorraine* et *Marie-Madeleine d'Autriche* et celui de Côme II, par Cristofano Allori (1577-1621); *Loth et ses filles*, peinture d'un coloris voilé et comme assourdi, par Francesco Furini (1600?-1649?); deux compositions correctes et austères, mais froides d'expression : la *Descente de croix* et une *Cène*, par ce Bartolommeo Carducci (1560-1608) que Philippe II fit venir en Espagne et qui y mourut, après avoir travaillé à des décorations importantes à l'Alcazar, au Pardo et à l'Escorial; une *Sainte Famille* de Pontormo (1493-1558), qui subit tour à tour l'influence de Léonard de Vinci, de Cosimo Rosselli, d'Andrea del Sarto et qui copia parfois les compositions d'Albert Dürer et, encore, *Moïse sauvé des eaux*, toile intéressante, exécutée avec une rare aisance et non sans mérite comme ordonnance, par Orazio Gentileschi (1562-1646) dont la fille, Artemisa, morte à Londres en 1642, est également représentée par un portrait de femme et une composition : la *Naissance de saint Jean-Baptiste*.

L'Espagne a été jadis plus riche en tableaux de chevalet du Corrège, si rares d'ailleurs partout, qu'elle ne l'est aujourd'hui. Deux joyaux qui lui ont appartenu : l'*Éducation de l'Amour*, acquise par le duc d'Albe à la vente de Charles I^{er}, enlevée au palais de Liria par Murat, vendue au marquis de Londonderry, et la tant célèbre *Vierge au panier*, donnée par Charles IV à Godoy, vendue au même marquis après avoir passé en France par la collection Lapeyrière, font à présent l'orgueil de la *National Gallery*. Antonio Allegri, dit le Corrège (1494-1534), n'est plus actuellement représenté à Madrid que par une œuvre originale, un *Noli me tangere*, petit panneau venu de l'Escorial et qui, jadis, devait être une merveille de délicatesse de modelé et de fraîcheur d'exécution, mais que d'anciennes et maladroites restaurations ont fortement altéré et encore par quelques répétitions, quelques ouvrages douteux et des copies plus ou moins fidèles. Celle, entre autres, de la *Vierge au panier*, nous paraît ancienne, mais combien elle fait regretter l'absence de l'original!

Francisco Mazzuola, le Parmigianino (1503-1540), se montre

magistralement avec l'un des plus beaux portraits d'homme, — celui, croit-on, de Lorenzo Cibo, capitaine des gardes du pape



SUJET MYSTIQUE, PAR A. DEL SARTO.

(Musée du Prado.)

Clément VII et général des armées de Charles-Quint, — que possède le Musée du Prado. — En regard de cette fière et expressive pein-

ture, on a placé le brillant portrait d'apparat de la femme de Cibo, Riccarda Malaspina, superbe personne, vêtue d'une robe de velours grenat avec des crevés de satin blanc, un joyau précieux au cou et ayant autour d'elle ses trois beaux jeunes garçons.

Les peintures de Raphaël constituent l'une des plus grandes et des plus sérieuses richesses du Musée du Prado. Eu égard à leur nombre et à leur importance, on peut même, sans exagération, dire que cette richesse est de l'opulence. Huit ouvrages se partageant comme sujets entre quatre représentations diverses de la *Sainte Famille*, trois grandes compositions religieuses : la *Vierge au poisson*, la *Visitation* ou la *Rencontre de sainte Élisabeth et de Marie*, et le *Pasmo di Sicilia* ou *Chute de Jésus-Christ portant la croix et montant au Calvaire* et le portrait d'un cardinal, telle est, d'après le catalogue, la part authentique des créations du divin maître. En outre, il enregistre et décrit plusieurs copies intéressantes d'après quelques œuvres connues, telles que la *Sainte Famille de l'Impannata* et la *Sainte Famille de Loreto*, dont on sait que l'original est regardé comme perdu ; deux répétitions très anciennes, et longtemps considérées comme des originaux, des portraits d'*Andrea Navagère* et *Agostino Beazzano*, reproduits séparément, sur toile, d'après la peinture, sur panneau, de la galerie Pamfili-Doria, à Rome, où ces deux personnages figurent réunis, et enfin une suite de peintures décoratives, sans auteur connu, d'après les cartons de Raphaël (*Les Planètes*) qui ont servi de modèles pour l'exécution des mosaïques de la chapelle Chigi, dans l'église de la *Mudonna del Popolo*, à Rome.

Une aussi imposante réunion d'ouvrages, dont quelques-uns occupent à bon droit dans l'œuvre de Raphaël une place élevée, justifie les quelques développements que nous croyons utile de lui consacrer.

La *Sainte Famille à l'Agneau*, exécutée sur un panneau qui mesure exactement 0^m,29 sur 0^m,21, est, dans son exigüité, une peinture exquise. Non que son exécution présente ce fini extrême, minutieux et témoignant avant tout du soin et de la patience de l'artiste. Il n'en est rien. Toute minuscule qu'elle est, l'art est aussi grand dans cette délicieuse création que dans toute autre de dimensions plus étendues : ici, comme partout, on retrouve la même plénitude de lignes, la même grâce, la même sûreté, la même fermeté de touche qu'expliquent d'ailleurs l'extrême facilité et, pour tout dire d'un mot, la perfection absolue dans l'exécution, dont Raphaël n'a cessé de donner des preuves même dès ses premières productions. Rien de

plus souriant, de plus familier et de plus intime que le sujet traité ici par lui. La Vierge, agenouillée, guide et soutient par son petit bras l'Enfant assis sur un agneau couché à terre. Jésus, d'un mouvement plein de gentillesse et de mutinerie, lève la tête vers sa mère. Saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, contemple avec joie cette aimable scène. Un paysage, aux lointains montagneux, et que traverse une rivière bordée d'arbres, en forme le fond. Cette *Sainte Famille* est venue de l'Escorial au Prado sans que l'on sache au juste à quelle époque elle fut apportée en Espagne et par qui. Elle est signée dans un repli de la gorgerette de la Vierge : *Raphl. Urbinas* MDVII. Par ses recherches de coloration comme par son style, elle appartient, comme l'a dit, avec justesse, M. Eugène Müntz, dans son étude sur *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, à cette période florentine où l'artiste, entièrement sous le charme des ouvrages de Léonard, s'efforce, sans cependant pleinement y atteindre, de s'assimiler la grâce mélancolique et la morbidesse de coloris des Vierges de Vinci.

La *Sainte Famille*, qui doit à Philippe IV d'être appelée la *Perle*, appartient, ainsi que les deux autres Saintes Familles de Madrid, à la période romaine et à cette époque où Raphaël, tout en se livrant librement aux impulsions de son génie, semble vouloir revivre quelque chose de son passé heureux de Florence, alors que son esprit, juvénile et joyeux, lui inspirait les plus souriantes et les plus fraîches créations. Peut-être retrouverait-on aussi, non dans le coloris du tableau, car il saute aux yeux que Jules Romain a eu largement part à son exécution, mais dans les lignes générales et surtout dans la disposition du groupe que forme la Vierge, enlaçant avec tendresse son bras autour du cou de sa mère, quelque ressouvenir des attitudes chères à Léonard. Toutefois, l'expression méditative et déjà si grave qui se lit sur les visages de la Vierge et de sainte Anne, indique clairement qu'une nouvelle et décisive évolution s'est accomplie dans ses méthodes comme dans son esprit, depuis son arrivée à Rome : une inspiration plus sereine et plus haute caractérisera désormais les types et les physionomies de ses divins personnages. La *Perle*, peinte d'abord pour l'évêque de Bayeux, Louis de Canossa, passa ensuite au duc de Mantoue qui la céda à Charles I^{er}. Elle fut acquise à sa vente, au prix de deux mille livres sterling, par l'ambassadeur d'Espagne, Alonso de Cardenas, pour le compte de Philippe IV qui, en la recevant, se serait écrié : « Voilà la *perle* de ma collection ! » Vasari l'a décrite sous le titre erroné de la *Nativité*.

La *Sainte Famille à la Rose* doit cette désignation à la fleur tombée au bas du tableau, tout auprès du pied gauche de l'Enfant Jésus que sa mère, assise et inclinée un peu vers lui, se dispose à soulever pour le prendre dans son giron. Près de Jésus est le petit saint Jean. Tous deux soutiennent une banderole sur laquelle on lit : *Ecce Agnus Dei*. A droite de la Vierge, et en arrière de saint Jean, se tient saint Joseph. Toute la partie inférieure du tableau, jadis détériorée par on ignore quel grave accident, a été ajoutée et repeinte il n'y a pas fort longtemps; c'est donc lors de cette restauration que l'on a refait, assez peu correctement du reste, le pied du Bambino et peint la rose et la marche sur laquelle elle est tombée. On ne retrouve d'ailleurs ni cette marche, ni cette rose, dans les copies anciennes de ce tableau, placé jadis dans la sacristie de l'Escorial.

La *Sainte Famille dite au Lézard*, et qui devrait s'appeler plutôt la *Sainte Famille sous le chêne*, puisqu'on ne voit point de lézard dans ce tableau et que les personnages se tiennent à l'ombre d'un grand chêne, représente la Vierge, assise, le bras gauche appuyé sur un autel antique, décoré de bas-reliefs, en arrière duquel se tient debout saint Joseph. De son bras droit, la Vierge enveloppe le Bambino, qui, le visage tourné vers sa mère, semble appeler son attention sur le petit saint Jean. Celui-ci, un pied posé sur le berceau de Jésus, lui montre une banderole sur laquelle sont écrits les mots dont il saluera plus tard le Christ : *Ecce Agnus Dei*. Des fûts de colonnes, des chapiteaux jonchent le sol, tapissé d'herbes, et les arcs ruinés de quelque édifice antique ferment au dernier plan le paysage, doucement éclairé par une aurore. Cette peinture, d'une tonalité grave, et dont les demi-teintes se sont fort assombries, paraît avoir été exécutée vers 1517 et avec la collaboration de l'un des élèves de Raphaël qui, sans la dater, l'a signée sur le berceau : *Raphaël pinx.* On connaît la copie qu'en fit Jules Romain et qui existe au palais Pitti. Dans cette copie, l'artiste a figuré un lézard et de là, l'appellation de *Madonna della Lucertola* qu'on lui a donnée en Italie, mais que l'on a tort d'appliquer, et nous avons dit pourquoi, à l'original de Madrid.

Bien que la *Visitation* ou *Rencontre de sainte Elisabeth et de Marie*, paraisse avoir été exécutée vers 1517 ou 1518, elle accuse dans son style des traces visibles d'influence florentine. On sait ce qu'est le sujet de cette peinture, tiré de l'Évangile de saint Luc, où les deux femmes, l'une et l'autre miraculeusement enceintes, sentent, en s'a-



RICARDA MALASPINA ET SES ENFANTS, PAR LE PARMIGIANINO.

(Musée du Prado.)

bordant, tressaillir en leur sein l'enfant qu'elles vont mettre au monde. La scène est placée, non dans la maison de Zacharie, comme l'indique saint Luc, mais dans un paysage, où serpente le Jourdain au bord duquel Raphaël a figuré, sur un plan éloigné, le baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste. Commandé à l'artiste par le camerlingue et protonotaire apostolique Giovan-Battista Branconio, et placé dans sa chapelle de l'église d'Aquila en 1520, ce tableau fut acquis en 1655 par Philippe IV. L'inscription suivante, tracée en lettres d'or, se lit dans la partie inférieure : *Raphael. Urbinas. F. Marinus. Branconius. F. F.* Sa conservation est parfaite, grâce au transport de la peinture du panneau primitif sur une toile, opération effectuée par les soins de M. Bonnemaïson, alors que le tableau, enlevé de l'Escorial, en 1813, fut apporté à Paris. Rendu en 1820 à l'Espagne, il alla d'abord reprendre sa place à l'Escorial avant d'être affecté au Musée du Prado. Notre Musée du Louvre possède, grâce à un legs récent de feu Eugène Piot, une fort belle étude, peinte à la détrempe, de la tête de sainte Élisabeth. Si donc cette étude, qui servit peut-être de modèle pour l'exécution, est bien, comme le pensait Piot, de la main même de Raphaël, ce serait une preuve de plus à l'appui de l'opinion généralement admise par la critique, et partagée d'ailleurs par le rédacteur du catalogue, que Raphaël est assurément l'auteur du carton de la *Visitation*, mais que l'exécution définitive du tableau fut confiée à ses deux élèves, Jules Romain et le Fattore, dont les colorations et la facture habituelles s'y trouvent nettement écrites.

Soutenant entre ses bras son divin fils, debout sur les genoux de sa mère, la Vierge siège sur un trône élevé. A son côté, saint Jérôme, agenouillé près de son lion, tient un livre ouvert, tandis que l'ange Raphaël présente, à la Vierge et à l'Enfant, le jeune Tobie, portant le miraculeux poisson dont le fiel devait rendre la vue à son père. Telle est la composition du chef-d'œuvre, popularisé par la gravure et célèbre dans le monde entier, que l'on désigne habituellement sous ce titre : la *Vierge au poisson*. Exécuté vers 1513, pour la chapelle de Sainte-Rose du couvent des Dominicains, à Naples, chapelle visitée principalement par les fidèles atteints de maladies d'yeux et qui venaient y implorer l'intercession de l'ange Raphaël pour en obtenir leur guérison, la destination donnée à ce tableau aide suffisamment à l'explication du sujet développé par l'artiste ; en même temps, on y découvre ce second thème, symboliquement exprimé par le geste de l'Enfant posant sa main sur le livre que tient

saint Jérôme : l'admission et la reconnaissance par l'Église catholique, du Livre de Tobie, dont saint Jérôme fut le traducteur, parmi les livres canoniques. « La *Vierge au poisson*, écrit M. E. Müntz, est à la fois la plus grave et la plus touchante des madones de Raphaël. » On ne saurait rien ajouter à cette appréciation qui résume, dans sa brièveté, le caractère et le sentiment de l'œuvre. L'exécution en est toute réaliste, chaque personnage, chaque détail étant soigneusement étudiés sur nature ; elle s'inspire, plus qu'aucune autre œuvre de Raphaël, du style et des méthodes de coloris de Fra Bartolommeo. Ce noble ouvrage fut apporté en Espagne et donné à Philippe IV par le vice-roi de Naples, le duc Medina de las Torres, qui, avec la complicité du P. Ridolfi, alors général des Dominicains, l'enleva du couvent, en même temps qu'une peinture de Lucas de Leyde, au mépris des légitimes protestations du père prieur. Pour consommer plus aisément son rapt, il paraît même avéré que le duc coupa court aux récriminations du prieur en l'expulsant de Naples et en le faisant accompagner, jusqu'à la frontière, par une troupe de soldats armés.

Un beau dessin à la sanguine pour la *Vierge au poisson* existe dans les collections du Musée des Uffizi, à Florence. Apporté de l'Escorial à Paris durant la guerre de l'Indépendance, cet ouvrage reposant sur cinq panneaux tout vermoulus, disjoints, fut habilement transporté sur toile. Il se présente aujourd'hui dans un excellent état de conservation et semble heureusement assuré d'une nouvelle et longue durée.

L'action principale dans le *Pasmo* ou *Spasimo di Sicilia*, c'est la chute du Christ, montant au Calvaire et succombant sous le poids de la croix, au moment où le Cyrénéen lui vient en aide. Une foule de spectateurs, de soldats à cheval, précédés par un porte-enseigne et que commande un centurion, peuplent cette scène, qui s'étend depuis les portes de Jérusalem jusqu'au Calvaire, aperçu dans le lointain. A droite, au premier plan, les Maries et saint Jean entourent la Vierge, étendant ses bras impuissants vers son fils bien-aimé et pâmée de douleur.

Nous ne commettrons point la faute de répéter ici, après Raphaël Mengs, Passavant, Gruyer, E. Müntz, les sagaces et si savantes appréciations critiques dont le *Spasimo* a été le sujet. Nous nous en tiendrons donc à rapporter quelques particularités, encore peu connues, relatives à la manière dont ce tableau arriva en la possession de Philippe IV. On sait qu'il avait été commandé à Raphaël

par le couvent des Pères Olivétains de Palerme et que le vaisseau, qui le portait en Sicile, fit naufrage et fut jeté à la côte, non loin de Gênes. Recueilli comme épave, mais intact de toute avarie, il fut porté à Gênes où l'on prétendit le conserver ; il ne fallut rien moins que l'intervention de Léon X pour que les Pères Olivétains rentrassent en possession de leur chef-d'œuvre.

A la suite de nombreuses et inutiles ouvertures, faites au couvent par les vice-rois, pour obtenir la cession du tableau à Philippe IV, les Pères Olivétains, dans un moment de détresse, se décidèrent enfin à s'en dessaisir. En 1661, le père-abbé, Clément Staropoli, l'apportait en Espagne, avec l'assentiment de son supérieur général et du cardinal protecteur de son ordre. En échange de ce royal présent, qu'il fit immédiatement placer sur l'autel de la chapelle de l'Alcazar, Philippe IV, par un diplôme daté du 22 avril 1652, accorda au couvent une rente annuelle de quatre mille ducats et au P. Staropoli une autre rente personnelle de cinq cents ducats. Ces rentes, malheureusement, reposaient sur des revenus fort aléatoires, aussi les pauvres moines n'en touchèrent-ils que d'insignifiantes fractions. Au bout de peu de temps, ils n'en percurent plus un ducat. Les documents originaux, ayant trait à cette curieuse négociation, font partie des archives de Simancas et ont été publiés, en 1870, par M. Zarco del Valle, dans ses *Documentos ineditos*.

Le *Spasimo* est, avec la *Transfiguration* qu'il égale en dimensions, l'un des plus importants ouvrages que Raphaël ait exécutés à l'huile ; bien que les historiens contemporains prétendent qu'il est peint entièrement de sa main, cette assertion n'est rien moins que certaine, à la prendre absolument au pied de la lettre. On sait que la coloration générale en est d'un ton rouge brique dont le premier aspect ne laisse pas que de surprendre. Quelques critiques ont même cru pouvoir supposer que ce ton était dû aux restaurations que le *Spasimo* eut à subir lorsque, comme les tableaux que nous avons précédemment cités, il fut apporté d'Espagne à Paris, et transporté sur toile, sous l'habile direction de Bonnemaïson. Pour se convaincre que cette supposition n'est pas fondée, il suffit de comparer l'original avec la copie qu'en fit Carreño de Miranda, vers 1665, et qui est conservée à l'Académie de San-Fernando : elle offre précisément le même aspect rouge brique qu'à l'original, dans sa tonalité générale.

La signature du maître : *Raphaël Urbinas*, tracée en lettres d'or, se lit sur la pierre où le Christ appuie sa main. Plusieurs études et dessins pour le *Spasimo* nous ont été conservés. On trouve aux

Uffizi un dessin du groupe de la Vierge et des Maries, et à l'Albertine, des croquis pour le porte-étendard et le centurion.



LA VIERGE A LA ROSE, PAR RAPHAEL.

(Musée du Prado.)

On a depuis longtemps fait la remarque que Raphaël a emprunté au *Portement de croix*, gravé par Martin Schœn, le visage du Christ;

que le bourreau, vu de dos, est le même que celui du *Jugement de Salomon*, dans la chambre de la Signature, au Vatican, et que cette figure procède directement de la statue du Gladiateur, du Musée de Naples; et enfin, que la femme agenouillée au premier plan, à droite, et vue de profil, est identique à celle qui occupe la même place dans la *Mise au tombeau* et qui reparaitra plus tard dans la *Transfiguration*.

Nous avons dit que le Musée du Prado possède trois portraits dont deux, ceux de *Navagero* et de *Beazzano*, sont copiés, soit d'originaux disparus, soit de la peinture existant dans la galerie Doria; le troisième portrait, celui d'un *Cardinal*, est un original et l'un des ouvrages les plus parfaitement beaux que Raphaël ait peints¹. Quelle tête vivante et expressive, avec ses yeux au regard méditatif et profond, son nez aquilin, sa bouche aux lèvres minces, ses pommettes saillantes et ses joues creuses! Comme il est solidement construit ce masque osseux, à profil coupant, nettement frappé comme un relief de médaille et marqué au signe d'une âme mélancolique, réfléchie, mais d'une volonté implacable! Mais qui donc est le personnage représenté? Bien des hypothèses autour de son nom, ont déjà été émises, dont aucune n'est positivement probante. Au commencement du siècle, on l'appelait le cardinal Jules de Médicis. Ce n'était pas soutenable. Puis, Passavant, sur la foi de la copie d'un portrait peint par Raphaël, copie qui existe au palais Pitti, y voulut voir le cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena. Mais à cela il n'y avait qu'une difficulté, c'est que la copie en question ne ressemble, sous aucun rapport de traits, au portrait de Madrid. Feu notre ami Carderera, se fondant sur deux documents, une médaille reproduite dans le tome VI du *Trésor de numismatique et de glyptique* et un portrait gravé sur bois dans le recueil de Paul Jove, crut pouvoir rapprocher ces deux documents de la peinture du Prado et conclure que l'énigmatique effigie était celle du cardinal Alidosio.

Récemment, notre savant collaborateur M. Eugène Müntz reprenait dans l'*Archivio storico dell' arte* (année 1891, p. 328), la thèse de Carderera. Examen fait de visu des deux documents qui accompagnent son article, nous devons à la vérité d'avouer qu'entre la médaille frappée en l'honneur d'Alidosio, le portrait gravé de Paul Jove et la peinture de Madrid, nous ne voyons d'autre trait commun que la courbe du nez et que pour le surplus de la physionomie et de la

1. Voir *Gazette*, 3^e pér., t. VIII, p. 272, l'eau-forte de M. Jasinski.



complexion du sujet, tout nous paraît absolument différent et sans identification admissible. Il y aurait peut-être à suggérer une quatrième hypothèse qui s'appuierait sur la ressemblance, un peu imprécise à coup sûr, mais tout de même troublante, à ne point trop serrer de près l'analyse des traits, que l'on peut noter entre le portrait du cardinal Passerini, peint également par Raphaël, et qui est au Musée de Naples et celui de Madrid. Que concluerons-nous de toutes ces hypothèses?... Simplement ceci : qu'il est de la plus élémentaire sagesse d'imiter en cette question la prudente réserve gardée par M. P. de Madrazo qui, après avoir pesé toutes les preuves, comparé tous les documents, s'en est tenu, dans son excellent catalogue, à conserver l'anonymat au personnage représenté dans l'admirable chef-d'œuvre de Raphaël.

Après le maître, nous ne voyons plus rien à dire de ses disciples ni de ses successeurs dans l'École romaine. On rencontre bien, au Prado, une *Sainte Famille* de Jules Romain, un *Christ en croix* du Baroque, une *Madone* de Sassoferato, une *Fuite en Égypte* de Carlo Maratta et des *Ruines* de Pannini, mais il suffira, sans nous arrêter devant ces toiles, de les qualifier d'estimables.

Nous n'aurons pas davantage à analyser les œuvres de l'École bolonaise ; les Carrache, à Madrid, n'ayant rien à nous révéler, non plus que le Guide, que l'Albane et le Guerchin. Bon Dieu ! que ces Bolonais ont donc été féconds et comme ils encombre les collections publiques !

Quand on a rendu Ribera à l'Espagne, l'École napolitaine dont il est le prince reste décapitée. Antonio Ricci, surnommé Barbalunga (1600-1649), ne fut pas un de ses élèves, puisqu'il paraît s'être attaché de préférence au style et aux méthodes du Dominiquin ; nous signalons de lui, pour le charme puissant de sa coloration et la profondeur du sentiment tragique, une *Sainte Agathe*, couchée à terre, expirante, les seins coupés.

D'Aniello Falcone et de son élève Salvator Rosa, rien à citer qui soit inattendu ou d'une assez haute valeur et quant à Luca Giordano, dont l'incontinente fécondité a couvert l'Escurial, la sacristie de la cathédrale de Tolède, vingt églises et couvents et les parois du Musée du Prado de centaines de mètres carrés de fresques et de peintures à l'huile, nous ne pouvons que souhaiter, après le regretté Clément de Ris, qu'il passe un jour par là quelque iconoclaste de goût.



EXPOSITION DES ŒUVRES DE MEISSONIER

(PREMIER ARTICLE)

I.

LE VIGNETTISTE ET LE GRAVEUR.



L'histoire du livre illustré est facile à résumer. C'est une lutte constante, avec alternatives de succès et de revers, entre deux systèmes : la vignette dans le texte, faisant corps avec le livre et l'ornant, ne pouvant en être séparée (là est la véritable illustration) ; — et la figure hors texte simplement placée dans le livre pour donner un relief aux principaux passages, et qu'on peut supposer enlevée sans que le livre soit détruit : un volume avec figures à part est moins un livre illustré qu'une sorte de portefeuille renfermant une suite d'estampes.

Or, à la veille de 1830, la vignette, — la vignette dans le texte, — était décidément abandonnée depuis au moins quarante ans, vaincue par la figure hors texte qui régnait absolument. Mais il y a plus : la figure hors texte elle-même était en très fâcheuse posture, étant tombée sous la Restauration aux lourdes et assez triviales compositions de Desenne, aux dessins fort ordinaires du jeune Horace Vernet, à ceux un peu plus fins peut-être d'Achille Devéria, mais tout cela platement traduit par une école de burinistes de décadence,

sans originalité et sans initiative, les Sixdeniers, Pourvoyeur, Derly, Kœnig, Fauchery, Lefèvre, Tavernier et autres. Pour comble de malheur, toute notion de la « Belle Épreuve » perdue; un acoquinement déplorable de la gravure avec des papiers vélins secs et sans charme, et ce qui est pire encore, avec le déshonorant papier pâte sur lequel est collé un papier de Chine : bref, un vrai désastre.

Mais à l'instant même où tout semblait perdu, tout était sauvé par l'entrée en scène, ou plutôt par la rentrée d'un nouvel arrivant, d'un ressuscité, le bois, venant se substituer au cuivre et à la



LE FLOTTEUR.

(Le *Prisme* de Curmer, 1841.)

LE FLANEUR.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

gravure en taille-douce momentanément à bout de forces, et replacer la vignette dans le texte.

Certes, ce changement fut annoncé par quelques signes avant-coureurs. En 1815, Brévière s'était mis à graver sur du buis pris de bout et non de fil; en 1817, l'Anglais Thompson était venu en France, appelé par Didot. Quelques livres avec bois avaient paru : l'*Hermite de la Chaussée-d'Antin*; le *Rabelais* de Desoer, 1820; le *La Fontaine* de Sautetlet, 1826; le *Béranger* de Baudouin, 1828. Mais si c'était du bois, ce n'étaient pas encore de jolis bois.

Le premier bois remarquable par l'élégance et l'esprit du trait est de 1829; c'est le fleuron aux armes de la duchesse de Berry, gravé par le fameux Porret pour le titre du journal *La Mode*. Avec lui la nouvelle formule d'illustration est trouvée et fait son chemin

à toute vitesse. En 1830, Nodier publie l'*Histoire du roi de Bohême* avec bois de Johannot gravés par Porret, et Henry Monnier donne sa *Morale en action des Fables de La Fontaine*, gravures de Thompson.

Les écrivains romantiques, les plus grands et les moins grands, Hugo, Lamartine, Janin, Karr, Méry, Eug. Sue, le bibliophile Jacob, Pétrus Borel, le vicomte d'Arlincourt, Cabasson, Drouineaux, etc., adoptent le bois et lui demandent de leur servir de passeport auprès du public. Ainsi paraissent les vignettes de titre, si gracieusement dessinées par Johannot, si nerveusement gravées par Porret et autres, pour *Notre-Dame de Paris*, *Le Roi s'amuse*, *La Coucaratcha*, *L'Écolier de Cluny*, *Résignée*, *Le Manuscrit vert*, *Vertu et tempérament*, *Les Intimes*, etc. Cela dure jusque vers 1835; puis le feu romantique se refroidit, et l'illustration se retourne vers les classiques.

Alors c'est le triomphe du bois et de la vignette dans le texte. Six cents bois de Gigoux dans le *Gil Blas* de Paulin, 1835; huit cents de Johannot dans le *Molière* de Paulin, et huit cents dans le *Don Quichotte* de Dubochet. De 1836 à 1838, Célestin Nanteuil illustre avec Napoléon Thomas les *Contes de Perrault*; Grandville, *Béranger*, *Gulliver* et les *Fables de La Fontaine*; Ch. Jacque, le *Vicaire de Wakefield*.

Dès 1835, un libraire peu connu alors formait le projet de publier un livre orné de bois avec tant de somptuosité et de talent qu'il demeurât le plus beau des livres illustrés du siècle et rendit désormais célèbre, avec le nom des vignettistes, celui de son éditeur. Il y réussit. En mars 1836, commença la publication par livraisons du *Paul et Virginie* de Curmer, illustré à profusion de bois exquis de Tony Johannot, Français, Marville, puis de Paul Huet, Delaberge, Eugène Isabey, Steinheil, et d'un jeune peintre de vingt ans, Ernest Meissonier, que la dureté des débuts dans la vie obligeait à chercher « quelque grain pour subsister », c'est-à-dire à dessiner de la vignette, payée alors suivant le sujet et l'éditeur, dix francs, même vingt francs ou quarante, les jours où l'éditeur était particulièrement content. Ne criions pas à la lésinerie des éditeurs, dont le métier est, au fond, très périlleux. Curmer eut cinq cents dessins pour 28,000 francs, ce qui fait une moyenne assez honorable pour des ouvrages de jeunes débutants; mais le dessin n'étant, ceci est à noter, que la moindre dépense d'établissement d'un livre illustré, son volume lui coûta, de confection totale, 233,000 francs, somme très respectable à risquer.

Meissonier avait débuté dans la vignette, en 1835, par un certain *Napoléon à Schœnbrunn* et autres pièces pour un petit journal, le

Magasin universel, lesquelles, plus tard, eurent le privilège de le dérider fortement, quand il les revoyait. Il avait aussi dessiné quatre pièces pour une *Bible de Royaumont*, publiée par Curmer, et cinq petits sujets



LE CAPORAL.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

pour le *Voyage dans l'île des Plaisirs*, de Fénelon, dans le *Livre des Enfants*, édité par Hetzel en 1836.

Dans ses quarante-sept vignettes du *Paul et Virginie*, il se révèle



PAYSAN DORMANT.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

habile à grouper les attributs de marine, de lecture, de géographie, les emblèmes de la patience, de la pauvreté ou de la richesse, à composer des lettres ornées avec des motifs empruntés à la botanique, à

imaginer de charmants paysages comme la *Pépinière de Paul*, la *Montagne du Pouce* ou la *Baie du Tombeau*; dans quelques sujets de genre comme le *Médailion de Saint Paul*, le *Sac de piastres* ou les *Étoffes étalées*, il commença à montrer sa finesse et son rendu caractéristiques, si bien que Curmer, lorsqu'il ajoute à son livre la *Chaumière indienne*, compte sur Meissonnier comme sur le premier de ses illustrateurs¹.

Le travail ne se fit pas à la légère. « Avec quel soin, a écrit plus tard Curmer, nous parcourions, Français, Meissonnier et moi, les serres du Jardin des Plantes pour y retrouver la végétation exacte de l'Inde! Que de livres compilés pour obtenir des vues exactes, des costumes, des poses d'Indous! et quelle joie quand j'apportais un modèle qu'ils traduisaient comme traduisent les maîtres. » C'était, en effet, une recherche de toute la journée au Jardin des Plantes pour y dessiner la flore tropicale et le seul palmier qu'il y eût alors à Paris, et à la Bibliothèque Nationale pour les documents divers. Meissonnier couvrait de croquis et de notes de petits carnets, que depuis il a toujours conservés, et que l'année même de sa mort il nous montrait. Le jour étant pris par les études, les dessins se composaient la nuit. C'étaient déjà, à propos de vignettes, la recherche approfondie, la conscience absolue, l'exécution merveilleusement serrée. De ce travail acharné sortit une Inde très suffisamment vraisemblable, et, ce qui est tout, infiniment amusante et spirituelle. Détailler ici les quatre-vingt-trois bois de Meissonnier pour la *Chaumière indienne* nous entraînerait trop loin : tout est à citer et à voir : les méditations du docteur anglais, ses voyages à travers l'Europe et l'Asie, ses conférences avec les hommes doctes de toutes les religions, son appareil de route pour se rendre à Jaggernat, son audience du chef des brames, son arrivée dans la chaumière, les caravanes au bord du Gange, les danses de bayadères, les adieux au paria, et pour finir,

1. Curmer fut un des premiers à payer Meissonnier à sa valeur. En juillet 1838, il lui commandait, pour être gravés comme le *Charlemagne* de l'*Histoire Universelle* : 1^o un sujet des *Prophètes*, dessin ou tableau; 2^o un *Triomphe de l'Église*, tableau à l'huile. Les deux sujets devaient être payés ensemble deux mille quatre cents francs. Ce qui est curieux, c'est que Curmer s'engageait : 1^o s'il revendait le tableau du *Triomphe de l'Église* avec bénéfice, pendant un délai de cinq ans, à reverser à Meissonnier la moitié du bénéfice; 2^o à indemniser Meissonnier dans le cas où lui, Curmer refuserait pendant ce délai pour le tableau des offres avantageuses; 3^o enfin à laisser voir librement le tableau pendant cinq ans, toutes les fois que Meissonnier le désirerait.

Cet intéressant traité nous a été montré par M. Gauthier, successeur de Curmer.

ce minuscule diptyque des pipes où l'on voit d'un côté le docteur fumant en pensant au paria, de l'autre le paria fumant en pensant au docteur.

Encore faut-il remarquer que, croyant mieux faire, on avait confié les bois à des graveurs anglais, et que ceux-ci ont sûrement alourdi le dessin original, dont nous pouvons cependant saisir le nerf dans la vignette les *Habits du docteur*, qui a été gravée par notre Lavoignat; ce bois a le piquant d'une eau-forte de peintre.

Voilà donc, avec *Paul et Virginie* et la *Chaumière indienne*, le bois



LE COQ DU VILLAGE.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

et la vignette au pinacle. La vigueur de production de la librairie illustrée française ne diminue plus; c'est par dizaines de mille que, dès lors, les vignettes paraissent chaque année. Pour rappeler les principales : de 1839 à 1846, *Manon Lescaut*, le *Diable boiteux* et l'*Ane mort*, avec dessins de Johannot, *Robinson Crusoe* et les *Animaux peints par eux-mêmes*, avec dessins de Grandville, la *Pléiade*, publiée par Curmer, les *Industriels*, illustrés par Henry Monnier. Puis le cycle des livres napoléoniens : l'*Histoire de Napoléon*, de Norvins, si admirablement illustrée par Raffet, celle de Laurent de l'Ardèche, par Horace Vernet, celle de Marco Saint-Hilaire, par divers, *Napoléon en*

Égypte, par Bellangé, le *Mémorial de Sainte-Hélène*, par Charlet. Puis les *Physiologies*, les *Petites misères de la vie conjugale*, illustrées par Bertall, le *Diable à Paris*, par Bertall et Gavarni, le *Journal de l'Expédition des Portes de Fer*, magistralement commenté par Raffet, Decamps, Dauzats. Et tant d'autres !

Pendant ce temps, Meissonier, pour sa part, dessinait :

Six petits bois pour le *Livre du Mariage*, Curmer, 1838.

L'illustration complète, en trente-six pièces, de la *Chute d'un Ange*, de Lamar-tine, édition Furne-Gosselin, 1839. Cette illustration est curieuse, car Meissonier y a traité la femme et le nu. Mais les graveurs l'ont interprété avec une sécheresse outrée et presque anguleuse.

Sept bois pour *Roland furieux*, Knab, 1839.

Deux petites vues de Nevers et de Nantes, pour le *Gresset* d'Houdaille, 1839.

Quelques vignettes pour le *Discours sur l'Histoire universelle* et une pour la *Grèce pittoresque*, Curmer.

Une pour la *Physiologie du Rentier*, 1841.

Cinq types pour les *Œuvres de Balzac*.

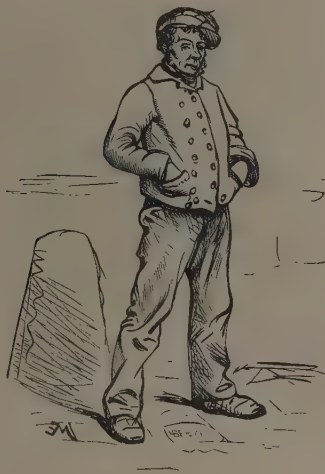
Trois vignettes pour l'*Histoire de deux Poupées* et l'*Histoire d'une Poupée et d'un Soldat de plomb*, dans le *Livre des petits Enfants*, Hetzel.

Une pour le titre du *Vicaire de Wakefield*.

Curmer, dans sa formidable publication des *Français peints par eux-mêmes*, où il dirigeait une véritable armée d'écrivains, de dessinateurs et de graveurs (deux mille bois !), demandait à Meissonier trente et une pièces, vraiment curieuses, car elles nous montrent le jeune peintre employé ici à toutes les besognes : dessiner les types du *Maître d'études*, du *Marchand d'habits*, du *Gniaffe*, du *Chartreux* ; orner de vignettes les articles du *Viveur*, du *Modèle*, etc. Et voilà Meissonier reprenant ses carnets, et courant à la Bourse dessiner les *Agents de change à la Corbeille*, cette vignette si intéressante qui nous laisse entrevoir un Meissonier peintre possible de la vie contemporaine ; et ensuite, croquer la plus belle écurie qui fût alors à Paris, pour l'article du *Sportsman* ; puis, prenant un cabriolet, s'y installant comme dans un atelier, et de là, dessinant d'après nature un bateau à charbon pour l'article du *Pêcheur à la ligne*. Un peu plus loin, voici un Meissonier en belle humeur, qui nous montre un *Officier de hussards en petite tenue*, les mains dans ses poches ; et même un Meissonier facétieux qui dessine *M. Prudhomme en officier de la garde nationale*. Et, à côté de cela, un Meissonier qui dessine tout ce qu'on veut : des *Moines*, les *Arènes de Nîmes*, une *Vue de Rouen*, l'*Entrée du Havre*, le *Chevet de Saint-Pierre de Caen*, etc.

Dans le *Prisme*, publication parallèle aux *Français*, 1841, Meissonier illustre de trois bois l'article du *Flotteur*, et pour un instant, se fait caricaturiste dans les six bois de *Certains vieux célibataires*; voilà encore des vignettes qui, depuis, conservèrent le pouvoir immanquable de le mettre en belle humeur.

Le volume du *Prisme* une fois constitué et arrêté, il restait apparemment à Curmer quelques matériaux, articles et bois, préparés en vue de cette publication et qui demeurèrent inutilisés, et parmi ces matériaux sept vignettes de Meissonier, toutes gravées. Il était dans



LE COMMISSIONNAIRE.

(Bois inédit. — Collection Curmer.)

la destinée de ces sept bois de rester cinquante ans inconnus, puis d'être retrouvés aujourd'hui, par M. Gauthier, le successeur de Curmer, à l'occasion de l'exposition de Meissonier, et pour quelques-uns d'entre eux, de sortir de l'inédit, grâce à l'obligeance de M. Gauthier, en servant à illustrer le présent article.

Revenons un peu en arrière. A côté du bois triomphant, la taille-douce s'était un peu relevée avec les frontispices romantiques gravés par Nanteuil, avec le *Musée de la Révolution*, de Raffet, avec la *Notre-Dame de Paris*, édition de Renduel, 1836, avec les *Contes du Temps passé*, 1843.

Pour sa part, Meissonnier avait eu, gravé sur acier : le *Portrait du Docteur*, par Pigeot, dans la *Chaumière indienne*; — le frontispice du *Livre de mariage*, par Robinson; — *Isaïe, Saint Paul et Charlemagne*, pour le *Discours sur l'Histoire universelle*; — la très belle composition de *Louis XI à la Bastille*, par J. de Mare, pour *Notre-Dame de Paris*, de Perrotin; — le portrait de *Corneille*, par Lestudier-Lacour, pour le *Plutarque français*.

A cette époque, vers 1840, logeaient dans la même maison, 7, quai Bourbon, un groupe de jeunes artistes liés d'amitié, on peut dire « comme les doigts de la main », car ils étaient cinq : Geoffroy-Dechaume, le sculpteur, qui est mort en 1892; c'est le seul des cinq qui ne fût pas vignettiste; le peintre Daubigny, qui dessinait alors de si jolies vignettes pour les *Mystères de Paris* et autres livres; le beau-frère de Daubigny, le jeune Trimolet, phthisique, destiné à une mort prochaine, mais pour le moment plein d'ardeur et d'une verve comique particulière, que goûtent aujourd'hui, comme l'a dit Baudelaire, ceux qui ont le palais fin; Steinheil, vignettiste et bon dessinateur de fleurs, depuis, peintre; le beau-frère de Steinheil enfin : Meissonnier. Combien ces jeunes gens étaient à court de ressources pécuniaires, M. Darcel l'a dit, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1885 (article sur Steinheil). Mais ils avaient le feu du travail et le quatuor Trimolet-Daubigny-Steinheil-Meissonnier produisait alors un livre d'aspect *sui generis*, et resté célèbre dans la bibliophilie du xix^e siècle, les *Chants et Chansons populaires de la France*, 1843, illustrations et textes gravés en taille-douce. La part de Meissonnier fut minime : il eut seulement à illustrer *Manon la Couturière*, chanson de Vadé, de quatre sujets qui furent gravés par Nargeot : *Le Sergent recruteur*, *Manon chez le lieutenant de police*, *Manon et Louis XV*, *Bal de noces de Manon*. Ces compositions de Meissonnier contrastent, par leur tenue, avec l'humour à la Trimolet qui règne dans la plupart des pages des *Chansons populaires*.

En même temps, continuant à dessiner sur bois, Meissonnier donnait un autre des chefs-d'œuvre de l'illustration moderne : les dix vignettes du *Lazarille de Tormès*, de 1846. Cette fois il eut dans Lavoignat un interprète admirable.

Meissonnier, absorbé par la peinture, ne reviendra plus désormais qu'une fois à l'illustration; mais cette illustration sera une merveille : les *Contes Rémois* du comte de Cheigné (Michel Lévy, 1858), avec deux portraits et trente-quatre bois formant tête de pages. Tout éloge est ici superflu, pour des vignettes qui sont actuellement dans toutes les

mémoires, et même dans toutes les bibliothèques. Mais inscrivons encore une fois ici le nom de Lavoignat, le plus fin des graveurs sur bois du XIX^e siècle. En ce temps-là, la Légion d'Honneur étant peu répandue parmi les graveurs, Lavoignat ne l'eut point. Mais il la méritait. C'était vraiment un artiste, plein de talent et de goût. Il vit toujours, octogénaire, et retiré dans un village de la Nièvre. Puisse-t-il savoir en quelle haute estime il est tenu aujourd'hui !

Si les *Contes Rémois* furent le chant du cygne de Meissonier vignettiste, elle ne marquèrent point la fin de la vitalité de l'illustration. L'art de la vignette, constatons-le en passant, était destiné à se



HISTOIRE D'UNE POUPEE ET D'UN SOLDAT DE PLOMB.

(Livre des petits enfants. Hetzel, 1842.)

maintenir vivace, à se renouveler, à se rajeunir sans cesse, en passant de Gustave Doré avec ses *Contes drôlatiques*, à Viollet-le-Duc avec le *Dictionnaire de l'Architecture*; d'Alphonse de Neuville avec l'*Histoire de France racontée à mes petits-enfants*, à Edmond Morin avec *Monsieur, Madame et Bébé*; de Daniel Vierge avec l'*Histoire de France* de Michelet, à Auguste Lepère avec les *Paysages Parisiens*. Sans compter l'illustration par les planches hors texte, où se sont signalés depuis trente ans Rops, Hillemacher, Morin, Louis et Maurice Leloir, Foulquier, Hédouin, Lalauze, Boilvin, etc. Et encore l'illustration gillottée, et encore l'illustration en chromotypographie.

Ce qui amène à une conclusion générale d'un grand intérêt. C'est que le livre illustré français a eu trois périodes brillantes. La

première, de la fin du xv^e au milieu du xvi^e siècle, des livres d'Heures aux vignettes du Petit Bernard. La seconde, au xviii^e siècle, avec les incomparables vignettistes, les Cochin, les Gravelot, les Moreau et les Choffard, etc. La troisième, extrêmement remarquable, en ce siècle, depuis 1830, et qui n'est point encore terminée aujourd'hui (malgré le déplorable aspect de la gravure sur bois, abandonnant aujourd'hui le trait pour faire des teintes). De cet éclat de la période contemporaine, Meissonier, l'illustrateur de la *Chaumière indienne*, de *Lazarille de Tormes* et des *Contes Rémois*, est l'un des éléments les plus glorieux.

Les livres illustrés modernes n'ont, par rapport à leurs aînés, qu'une infériorité, c'est d'être « trouvables », ou si vous aimez mieux, de ne pas être encore introuvables. Mais ce défaut se passera, soyez-en certains.

Donc, à l'exposition qui va s'ouvrir rue de Sèze, on pourra revoir, en trois cents pièces, l'œuvre complet de Meissonier vignettiste.

Pareillement, on y verra tout son œuvre de graveur. Meissonier, en se jouant, a touché à la pointe, et de ces caprices sont nées des eaux-fortes d'une extraordinaire finesse. En mai 1862, Ph. Burty en avait commencé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un premier catalogue¹. Depuis, le chiffre des pièces, augmentant, s'est trouvé porté à vingt-huit savoir : les figures dans deux planches de Daubigny ; la *Sainte-Table*, image de piété ; le *Violon*, carte du luthier Vuillaume ; le *Petit Fumeur debout* ; le *Grand Fumeur assis*, pièce capitale, 1843 ; deux croquis ; le *Sergent rapporteur* ; les *Reîtres* ; le *Récit du Siège de Berg-op-Zoom* ; la *Promenade à Saint-Germain* ; *Monsieur Polichinelle* ; l'*Homme qui court* (fragment d'un sujet des *Contes Rémois*) ; les *Pêcheurs à la ligne* et le *Pêcheur de truites* (pour la *Pêche* du comte de Chevigné) ; *Cavalier Louis XIII* ; *Il signor Annibale* ; les *Appréts du duel ou l'Homme à l'épée* ; *Soldat mort* (siège de Paris), essai de procédé ; *Meissonier à cheval*, projet de remarque pour la planche de la *Rixe* ; *Meissonier à cheval*, tourné à droite, 1885, remarque définitive de la *Rixe* ; le *Sergent*, remarque du *Portrait du Sergent* ; *Bacchus*, remarque du *Peintre d'enseignes* ; le *Hussard républicain*, pointe sèche ; les *deux Hussards républicains*, remarque de la *Partie de piquet* ; les *Amateurs*, remarque du *Postillon devant une auberge* ; l'*Aigle*, remarque de *Mil huit cent sept*.

HENRI BERALDI.

1. Quatre vignettes des *Contes Rémois* et l'eau-forte le *Sergent rapporteur* accompagnent cet article (1^{re} pér., t. XII, p. 419, 429 et suiv.).

EXPOSITION
DE
MAITRES ANCIENS
A LA ROYAL ACADEMY



EST toujours une des grandes consolations de la saison d'hiver à Londres, que cette exposition des maîtres anciens à Burlington-House, qui se renouvelle chaque janvier depuis vingt-quatre ans, et cela malgré la circonstance à jamais regrettable que plusieurs des principales sources dont elle avait coutume de s'alimenter, sont déjà taries ou appauvries.

Cette année encore, les salles de l'Académie renferment une collection d'un haut intérêt, composée en partie de vieilles et excellentes connaissances, dont nous saluons avec plaisir la réapparition, en partie de toiles peu ou point connues, si ce n'est des chercheurs les plus ardents, et provenant surtout du Musée municipal de Glasgow, du château et de la résidence de ville du comte et de la comtesse Brownlow, et d'un château du capitaine Holford, l'heureux possesseur aussi de la célèbre collection de Dorchester House.

On aurait peut-être tort de blâmer outre mesure la Royal Academy de ce qu'elle accorde pleine liberté aux obligeants prêteurs de tableaux d'affubler ceux-ci de tels noms fantaisistes qui se trouvent satisfaire le mieux leur vanité de collectionneurs ; et cependant, si ce n'était que pour sauvegarder la dignité de l'auguste sénat des artistes, il faudrait qu'elle se décidât à mettre des limites à cette complaisance extrême, sous peine d'encourir le reproche qu'elle se soucie trop peu de renseigner le public sur les admirables œuvres qu'elle parvient d'année en année à réunir chez elle. Ainsi, il est

incompréhensible qu'on ait admis comme œuvre originale de l'École toscane, et décrit dans le catalogue officiel comme telle, une ancienne copie du célèbre portrait par Francesco Francia d'*Evangelista Scappi*, qui se trouve dans la galerie peut-être la plus fréquentée de l'Europe entière, — celle de la Tribune des Offices. Et puis, nous n'avons que faire d'un soi-disant *Portrait de Raphaël* qui, d'après une ridicule inscription, dont la fausseté saute aux yeux, aurait été peint par le père Giovanni Santi, quand son fils n'avait que six ans ! On profane encore le nom du Pérugin en permettant de figurer dans le catalogue comme étant de sa main une œuvre de l'École d'Ombrie de troisième ordre, telle que l'est cette toile, la *Vierge avec l'Enfant et plusieurs saints* (à M. Drury-Lowe). On pourrait multiplier les exemples, mais il me semble que ceux-ci suffisent.

La Toscane n'est point cette fois-ci aussi brillamment représentée qu'en d'autres occasions qu'on pourrait rappeler.

Un panneau du XIV^e siècle, à fond d'or, montre avec un grand caractère et une saisissante énergie le *Martyre de sainte Catherine* ; j'y vois plutôt que l'École de Giotto, à laquelle il est attribué, l'école contemporaine de Sienne. Surtout le groupe, dont les personnages principaux sont le bourreau, brandissant des deux mains son énorme épée, et la sainte qui s'est tranquillement agenouillée pour recevoir la mort, prouve combien l'art de cette époque était déjà dramatique et essentiellement vrai malgré son manque inévitable de souplesse. Véritablement de Domenico Ghirlandajo est le *Portrait du comte François Sassetti avec son fils* (à M. R. H. Benson), portant sur le châssis d'une fenêtre cette inscription : FRANCISCUS SAXETTUS THEODORUS. Ce tableau a un grand rapport de style avec le fameux portrait de Ghirlandajo qui est au Louvre, surtout pour ce qui regarde l'attitude et l'expression du bel enfant qui lève le regard affectueusement vers son père. Malheureusement, la figure principale est toute couverte de repeints, au point de ne plus révéler la main du maître ; la figure de l'enfant est au contraire en fort bon état. Attribués au même, sont encore deux beaux portraits florentins (à M. Drury-Lowe) : un jeune seigneur et une dame blonde, vus de profil. Je n'y retrouve pourtant pas cette fierté, ce modelé presque sculptural qui sont les qualités marquantes de Domenico, et je préfère les attribuer à Mainardi, ou à quelque autre des habiles élèves de l'atelier de Ghirlandajo. Deux portraits, tout à fait semblables, sinon identiques, se trouvent au Musée de Berlin, sous le nom de Mainardi (nos 83 et 86). D'un beau caractère est un panneau, *Ange planant dans les airs* (à

M^{me} la comtesse Brownlow), qui paraît ici sous le nom de Masaccio. C'est un fragment ayant, dans l'origine, appartenu à un ensemble beaucoup plus grand : le modelé de la tête, hardiment dessinée en raccourci, les contours secs et précis, les rapports marqués avec le style de Fra Filippo Lippi, révèlent la main du Pesellino tel que nous le voyons dans la grande *Trinité* de la Galerie Nationale.

Un admirable Mantegna de la période avancée du maître est cette



LA FEMME ADULTÈRE, PAR DOMINICO CAMPAGNOLA.

(Musée municipal de Glasgow.)

Sainte Famille qui, de la collection du docteur Jean-Paul Richter, a passé dans celle de M. Ludovic Mond, — l'heureux acquéreur aussi du grand *Crucifisement* de Raphaël, provenant de la collection Dudley. La reproduction à l'eau-forte qu'en donne la *Gazette* me dispense d'en faire la description détaillée. On remarquera sans doute la mansuétude divine, l'air solennel sans emphase de l'Enfant-Jésus, qui apparaît ici déjà, malgré sa jeunesse, comme le *salvator mundi*, et tient d'une main le globe de cristal, de l'autre une brindille de myrte. Le tableau, d'une excellente conservation, est peint sur toile, ainsi

que la plupart des dernières œuvres du maître, y inclus la *Sainte Famille* de la Galerie Nationale, la *Vierge de la Victoire* et les grandes toiles décoratives d'Isabelle de Gonzague au Louvre.

Ce qu'il y a surtout d'exceptionnel dans cette remarquable page du grand maître padouan, sans parler de l'originalité du dispositif, c'est la mysticité étrange et profonde dont elle est empreinte. Ici nous n'avons point devant nous une Sainte Famille ordinaire, où la Vierge protège, tout en l'adorant, l'Enfant divin. Ce n'est plus l'Enfant Jésus seulement, mais déjà le Christ, qui surgit avec cet aspect divin sur la margelle de puits¹ qui lui sert de trône. Tous les assistants — la Sainte Famille elle-même — s'inclinent et s'effacent devant cette radieuse manifestation de la divinité.

D'un haut intérêt également est le petit portrait en profil intitulé *Sigismondo Malatesta* et attribué à Piero della Francesca (à M. Drury-Lowe). La couleur se rapproche sans doute de celle de ce maître, mais l'exécution plus sèche, le rendu plus dur des traits, et surtout des cheveux, révèle un peintre du nord de l'Italie subissant son influence. J'ai cru reconnaître dans cette admirable tête, puissamment modelée et ferme comme une médaille de Pisanello, la main du peintre ferrarais Francesco Cossa. Le Dr Richter, qui partage mon opinion, y voit non le terrible condottiere de Rimini, mais plutôt un membre de la famille de Borso d'Este de Ferrare. L'École véronaise est représentée par un *Saint Pierre avec saint Jean* de Girolamo dei Libri (à Miss Henriette Hertz), panneau dont les vives et claires couleurs ont bien le caractère du peintre et de l'école, et par une curieuse toile, *Guerriers partant pour le combat* (à M. Eastlate), attribuée à Michele da Verona. Voici un petit panneau, le *Christ au Jardin des Oliviers* (à M^{me} la baronne Burdett-Coutts), qui faisait autrefois partie de la prédelle par laquelle fut complétée la grande *Madone avec l'Enfant et quatre Saints*, peinte par Raphaël en 1505, pour les nonnes de Saint-Antoine-de-Padoue à Pérouse. D'autres fragments de cette même prédelle se trouvent chez lord Windsor (le *Calvaire*), à la Dulwich Gallery et chez M. Whyte à Barron Hill. Le panneau est d'une belle conception encore fortement ombrienne et d'une remarquable conservation, mais d'un faire si dur et si vide en même temps que je ne saurais y reconnaître la main de Raphaël lui-même. Toutes les parties de la prédelle révèlent

1. Le puits figuré ici par Mantegna est apparemment le *hortus clausus*, la « source » ou la « fontaine close » du Cantique des Cantiques (chap. IV).



F. FAMILLE
2. M. 1

du reste le même coloris et la même touche sèche. La question est assurément d'un haut intérêt, puisque nous voilà forcés de conclure que même à cette époque reculée le jeune maître avait déjà à Pérouse un élève ou plutôt un aide.

Attribuée à Jean Bellin est une grande et belle *Adoration des Bergers* (au comte Brownlow) dans laquelle on reconnaît aisément la main d'un des meilleurs peintres du groupe qui entourait le grand chef d'école vénitien, c'est-à-dire celle de Vincenzo Catena. Il ne s'agit pas d'une de ces peintures sortant de l'atelier du Bellin et portant son empreinte, mais d'une œuvre personnelle ayant une parfaite ressemblance avec les tableaux marquants de la maturité de Catena, et surtout avec cette *Adoration du chevalier* de la Galerie Nationale qui, attribuée encore par le catalogue avec une étrange timidité à l'« École de Jean Bellin », est universellement reconnue comme un des plus beaux ouvrages de Catena. Dans l'*Adoration* de lord Brownlow, on admire surtout la bonne conservation, la douce et solennelle tranquillité de l'idylle sacrée, et l'azur de ce beau fond montagneux, couronné d'un château fort qu'éclairent les rayons du soleil couchant.

C'est un événement que l'apparition, à Burlington House, de cette grande toile, la *Femme adultère devant le Christ* (Musée municipal de Glasgow) que des critiques aussi connus que sir Charles Robinson, le Dr Bode et M. Walter Armstrong, entre autres, ont cru pouvoir attribuer au Giorgione lui-même. Ce qui a encore alimenté la discussion qui s'engage autour de cette œuvre curieuse est le fait qu'une copie vénitienne avec variantes, — postérieure cependant à l'original de quelque cinquante ans et ne comprenant qu'une moitié du sujet original, — a paru dernièrement chez Christie, où elle a été acquise par M. Martin Colnaghi. Il y a quelques années déjà le Dr J.-P. Richter avait pensé, en voyant la *Femme adultère* du Musée de Glasgow, au peintre Domenico Campagnola, imitateur également du Giorgione et du Titien. Une étude suivie de l'œuvre, d'abord en Écosse, et ensuite à Burlington House, m'a convaincu que cette attribution est la bonne, et qu'en tout cas il ne faudrait pas, devant une peinture intéressante mais incontestablement de second ordre, prononcer le nom de Barbarelli. Selon le nouveau et excellent catalogue de la galerie de Glasgow, le Dr Bode aurait émis l'opinion que le tableau que nous discutons est « une œuvre merveilleuse de Giorgione », et en outre « qu'il n'offrirait aucun rapport avec le tableau d'autel signé par D. Campagnola, qui est actuellement au Rudol-

finum de Prague ». Certes la couleur de cette peinture est belle et éclatante, on pourrait dire giorgionesque, si ce n'était qu'il y manque cette parfaite harmonie, cette profondeur et ce rayonnement intérieur qu'on remarque dans les véritables pages du maître. On jugera suffisamment de la composition et du dessin d'après la reproduction qu'en offre la *Gazette des Beaux-Arts*. Retrouve-t-on une parcelle du vrai Giorgione dans cet enchevêtrement violent et insuffisamment motivé des personnages, dans cet arrangement absolument factice où aucun d'eux n'exprime clairement ce que le peintre aurait voulu lui faire exprimer, où il n'existe entre ces personnages nul véritable lien dramatique ou autre? Nous sommes loin ici de la parfaite, de la trop grande sérénité du Giorgione, si sobre d'expression et de gestes, mais sachant si bien — à juger par les quelques toiles que nous pouvons dorénavant lui attribuer sans crainte de nous tromper — laisser sur sa moindre œuvre l'empreinte d'un tempérament ému, d'une souveraine autorité. Les types, les figures sont certainement ce qu'il est convenu d'appeler giorgionesques, mais ils ne le sont que par imitation. Cet homme cuirassé, par exemple, à gauche du tableau, a une ressemblance frappante avec le berger du dessin très connu de la collection Malcolm, dans lequel Campagnola a pastiché un épisode du célèbre *Concert* du Giorgione au Louvre. M. Sidney Colvin a fait observer qu'il existe au British Museum et à Chatsworth des dessins de Campagnola offrant de fortes analogies avec le type de la *Femme adultère*, et il a su retrouver aussi dans les gravures sur cuivre du même artiste (portant presque toutes la date 1517) des traits, des gestes, des mouvements de jambes qu'on reconnaît, moins développés, moins exaspérés dans la toile de Glasgow. L'homme qui amène la pécheresse devant le Christ a une étrange ressemblance de silhouette avec le Saint Roch dans le beau Giorgione de Madrid, cette *Vierge avec l'Enfant, trônant entre saint Antoine et saint Roch*, que Giovanni Morelli a le premier révélé sous la désignation peu justifiée de Pordenone que lui donne le catalogue du musée. Mais c'est là un emprunt fait avec maladresse et qui n'a point réussi à l'emprunteur. Les deux têtes d'hommes qui se voient à droite derrière la *Femme adultère* sont peut-être le meilleur morceau du tableau; elles sont d'un type qui ne se retrouve guère chez Barbarelli, mais qui rappelle au contraire, à ne pas s'y méprendre, la manière du Titien : vers cette époque de 1510-11 où, encore sous l'influence du Giorgione, il travaillait conjointement avec Campagnola aux fresques de la Scuola del Santo à Padoue. Finalement, il

est vrai que le tableau d'autel de Prague, signé par Campagnola, n'offre que peu d'analogie avec celui que nous venons de discuter, peut-être plus longuement qu'il n'aurait fallu. Mais ce tableau porte, si je ne me trompe, la date 1527, c'est-à-dire qu'il serait de près de vingt ans postérieur au nôtre — et vingt ans aux débuts du xvi^e siècle, c'est beaucoup. Dans l'œuvre de Prague, Campagnola paraît avoir subi au contraire l'influence du Titien dans son développement définitif, ainsi que celle du fougueux Pordenone, par lequel il s'est laissé de bonne heure séduire.

Le groupe des Bonifazi, tel que Morelli l'a défini, se trouve ici au complet. Voici une *Sainte Famille* (au Dr J.-P. Richter) dont le dessin et la belle et fraîche couleur révèlent la main de Bonifazio Veronese I, quoique ce ne soit pas un remarquable échantillon de sa manière. Une grande *Sainte Conversation*, — comme disent les Italiens, — attribuée au Titien (au comte de Strafford), n'est autre chose qu'un magnifique Bonifazio Veronese II, où celui-ci se montre sous l'influence de Palma et du Titien. J'attribuerais volontiers au troisième du groupe, Bonifazio Veneziano, une *Adoration des Bergers* (au capitaine Holford) dans laquelle l'influence du Titien a entièrement pris le dessus, évinçant Palma et remplaçant les frais et brillants tons qui distinguent les deux Bonifazio Véronèse par un coloris plus chaud et plus sombre.

La toile du *Christ guérissant les Paralytiques* (au comte Brownlow) jouit d'une certaine réputation, et passe pour être l'esquisse, de la main du maître, du grand tableau peint par le Tintoret pour l'église de Saint-Roch à Venise, où il se trouve encore. Un examen un peu détaillé de cette page assez puissamment rendue prouve cependant que le Tintoret n'y est pour rien, mais que nous sommes plutôt en présence d'une copie réduite de l'œuvre, probablement contemporaine, mais qu'on pourrait tout au plus attribuer à un élève ou imitateur. Voici un peu plus loin un des chefs-d'œuvre de Giambattista Moroni de Bergame, le magnifique portrait d'un vieillard assis, provenant de Stafford House (au duc de Sutherland), et appelé, selon une vieille tradition, « Le maître d'école du Titien », — probablement parce qu'on a dû attribuer la peinture dans le temps au grand maître de Cadore. Le *Maître d'école* vaut ce que Moroni a produit de plus merveilleux dans le genre, — même le *Tailleur*, et l'*Ecclésiastique* de la Galerie Nationale. Il n'a pas tout l'éclat d'un Titien, ni toute la dignité d'un Moretto, mais il se distingue par une puissance divinatrice, par un naturel qui, dans

cette école ne sont propres au même degré qu'au grand portraitiste de Bergame.

Parmi les remarquables tableaux appartenant aux écoles primitives flamande, hollandaise et allemande qui figurent dans la collection, plusieurs des plus intéressants ont déjà été vus l'été passé à l'Exposition du Burlington Fine Arts Club, dont M. Paul Leprieux a entretenu les lecteurs de la *Gazette*. Le superbe *Saint Victor avec un donateur* de Hugo Van des Goes (au Musée municipal de Glasgow), panneau d'un coloris plus vif, plus clair, mais aussi plus dur que celui des frères Van Eyck, de Bouts, de Memling, égale ce que les Flandres ont produit de plus beau dans le genre du portrait. Le procédé technique n'a que peu de rapports avec celui des maîtres que nous venons de nommer; la peinture plus épaisse dans l'origine s'est complètement émaillée, mais sans les innombrables craquelures qu'on retrouve si souvent chez les primitifs flamands. Nous sommes en présence d'une peinture beaucoup plus avancée comme style que cette grande *Adoration des Bergers*, de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova à Florence, qui est l'œuvre la plus authentique de ce maître célèbre et cependant très imparfaitement connu encore. Selon moi, il faudrait rapprocher du grand triptyque des Portinari un des quatre grands panneaux d'origine flamande qui sont au palais de Holyrood à Édimbourg, — surtout celui dans lequel est représenté, agenouillé en prières, le donateur de l'œuvre, sir Édouard Boukil, grand proviseur du collège de la Trinité, à Édimbourg. Les quatre peintures en question, qui formaient autrefois un grand triptyque à deux faces, furent exposées il y a quelques années à la *Stuart Exhibition*, de la New Gallery. On ne peut plus, après un examen attentif, revendiquer pour Mabuse lui-même cette *Vierge à la Fontaine*, assez endommagée, mais encore d'une couleur très délicate, quoique la composition de cette œuvre rappelle fortement celle du maître. Il en existe une autre répétition inférieure à celle de Glasgow, à la Bibliothèque ambrosienne de Milan, également sous le nom de Mabuse. Un *Portrait d'homme* (au capitaine Holford) vigoureusement modelé, mais d'un coloris blafard, porte avec plus de vraisemblance le nom de Gossaert, quoique ici encore l'attribution soit loin d'être convaincante.

Signalons encore : la jolie *Sainte Famille* du *Maître de la mort de Marie*, si fine d'exécution, si parfaitement conservée (au capitaine Holford); un grand triptyque (au comte Brownlow) dont les trois

panneaux représentent le *Calvaire*, le *Crucifiement* et la *Descente de la Croix*, est attribué sans raison aucune à Martin Schöngauer. C'est au contraire un produit de l'art primitif hollandais de la fin du xv^e siècle, qu'il serait difficile de placer plus exactement pour le moment. On a prononcé devant le triptyque en question le nom de ce Geertgen Van Sint-Jans de Haarlem, dont les seules œuvres reconnues sont les deux grands panneaux du Musée de Vienne et la précieuse peinture la *Vierge avec l'enfant, Sainte Anne et Sainte Élisabeth* du Ryks-Museum d'Amsterdam. Cependant notre triptyque, malgré une certaine ressemblance dans les types ainsi que dans les ajustements des saintes femmes, est à mon avis postérieur de vingt à trente ans aux œuvres ci-dessus indiquées, dont le style est plus raide, plus solennel, plus gothique enfin, dans l'acception ordinaire du mot. L'exécution en est fort remarquable, malgré de grotesques exagérations qui atteignent, qui dépassent même la limite de ce à quoi on s'attend chez les Néerlandais et les Allemands de cette époque.

Un beau *Portrait d'homme* (au capitaine Holford), attribué à l'école de Holbein, peut bien être de ce Nicholas Lucidel dont les meilleures œuvres, presque toutes cependant d'un style postérieur à ce panneau, se trouvent dans les galeries de Munich et de Budapesth. Une page qui réunit à un haut degré les beautés propres aux écoles néerlandaises et italiennes est ce beau portrait, par Antonis Mor (Antonio Moro), de Robert Dudley, plus tard comte de Leicester et favori de la reine Élisabeth (à Lady Wallace). C'est crâne et fier comme un Bronzino, et cependant simple et fidèle au modèle, ainsi qu'aux moindres détails du richissime costume, comme l'étaient surtout les peintres du Nord de cette époque.

Entre quatre Murillo, dont une *Adoration des Bergers* et une grande toile, l'*Enfant Jésus avec saint Joseph* (les deux au comte Strafford), on s'intéresse surtout à un grand *Portrait d'homme* (à M. Raylinson), apparemment de la jeunesse du peintre sévillan. L'heureux possesseur de ce tableau eut la bonne fortune de le découvrir, il y a peu de temps, au second étage d'un restaurant de la cité de Londres, où il restait depuis de longues années inaperçu à force d'être trop en évidence.

Parmi les Rubens il y en a deux qu'il faut classer dans la période où le maître anversois était encore influencé par l'École italienne : d'abord une fort curieuse *Mort d'Hippolyte* (au comte Brownlow) où l'on est attiré surtout par la beauté mystérieuse d'un ciel sombre, mais pourtant lumineux, tout sillonné d'éclairs.

La *Fuite en Égypte* est une esquisse où Rubens a montré avec ce mouvement et cette vigueur qui lui appartiennent, le groupe des personnages sacrés traversant une forêt à peine éclairée par la lune. Je ne vous dirai rien de cette grande page médiocre et peu attirante, *Hérodias présentant au roi Hérode la tête de saint Jean* (honorable M^{rs} Baillie Hamilton), ni d'une grande *Sainte Famille*, du même maître qui est cependant beaucoup plus authentique, d'une couleur plus riche et plus transparente. Voici aussi trois beaux Van Dyck de la seconde période flamande, et trois assez médiocres Van Dyck de la période anglaise, où le maître visa surtout au coloris léger et argentin, à l'élégance mondaine. Les premiers font tous les trois partie de la collection, si souvent citée déjà, du comte Brownlow. Ce sont : d'abord un large et magistral *Portrait du bourguemestre Triest*, rappelant par la puissance inusitée du faire, et aussi par une certaine exagération, la manière du Tintoret, ce qui en fait une exception dans l'œuvre de Van Dyck; puis une toile exquise quoique fanée : *Dame flamande avec son enfant*, et un autre *Portrait d'homme*, d'un modelé quelque peu dur, mais magistral tout de même. De Sustermans est un admirable *Portrait de dame italienne* (au capitaine Holford), autrefois faussement attribué à Van Dyck, et envoyé sous ce nom à l'exposition des œuvres du maître qui eut lieu il y a quelques années à la Grosvenor Gallery.

Toute une série de toiles de Rembrandt font cet hiver leur première apparition à Burlington House, dont quelques-unes, et des plus importantes, n'ont même pas trouvé place encore dans l'admirable biographie de M. Émile Michel. Voici d'abord le *Christ apparaissant à la Madeleine* de Buckingham Palace, daté de 1638; puis un sombre paysage gris-brun, *l'Archange avec Tobie* (au Musée municipal de Glasgow), également attribué, et selon moi bien attribué, au maître; puis un *Portrait de Saskia* (à M. Samuel Joseph), dans lequel la femme de Rembrandt, si c'est bien elle, est représentée de profil. Je crois l'attribution au maître ici encore bien fondée; le riche costume avec toutes ses broderies est brossé avec une admirable fermeté, mais la tête a certainement beaucoup souffert. Un grand *Portrait de vieille dame* (au capitaine Holford), ne porte pas de signature; il doit dater de la période entre 1640 et 1650. De tout premier ordre est ce *Portrait de Titus, fils du peintre* (au capitaine Holford), qui porterait, selon le catalogue, la signature *Rembrant*, sans le *d*, ce qui serait étrange et inquiétant vu l'époque avancée à laquelle doit nécessairement appartenir cette toile. C'est cependant tout simplement une

erreur, car la toile est munie de la signature plus normale pour l'époque, *Rembrandt*. A la beauté du faire s'ajoute ici le sentiment intime et singulièrement touchant du sujet. Beaucoup plus poussé



SAINT VICTOR AVEC UN DONATEUR, PAR HUGO VAN DER GOES.

(Musée municipal de Glasgow.)

quant à l'exécution, et pour le moins aussi remarquable, est *l'Homme à l'épée* (même collection), qui n'est autre chose qu'un des cent et quelques portraits du maître par lui-même, et un des plus

beaux. Cependant il appartient plutôt à la catégorie des études de fantaisie qu'à celle des portraits proprement dits. Rembrandt y apparaît à l'âge de trente-huit ans à peu près, richement vêtu et portant, de manière à le montrer en raccourci, un objet qu'on a pris pour la gaine richement ouvree d'un sabre oriental. Il paraît que c'est au contraire un de ces riches étuis dont se servait la synagogue pour sauvegarder les rouleaux sacrés. *L'Homme à l'épée*, comme il faut encore appeler ce tableau, a été plus que médiocrement gravé à la manière noire par J.-G. Haid, en 1765, pour le fameux Boydell. On y déchiffre avec difficulté la signature avec la date 1644. Malgré ses dimensions inusitées, le *Guerrier armé* du Musée municipal de Glasgow est plutôt une esquisse fougueusement enlevée qu'un tableau. Une lumière artificielle de source invisible tombe sur le casque et l'armure d'un rude capitaine d'aspect sévère et quasi antique, rappelant de loin le *Colleoni* du Verrocchio. Rembrandt a-t-il été inspiré ici par un de ces dessins italiens de farouches guerriers vus de profil, dont celui de la collection Malcolm, œuvre authentique de Léonard de Vinci, est le type ? Les nettoyages ont endommagé la surface de cette toile ; néanmoins on peut encore y admirer l'aspect poétique de l'ensemble, l'exécution hardie et merveilleusement sûre des parties saillantes, surtout du casque et de l'armure. Ce *Guerrier* a appartenu dans le temps à sir Joshua Reynolds, qui le désignait sous le nom d'*Achille* et en a fait mention dans un de ses *Discours sur l'Art*. Peut-être la toile la plus importante de toute cette série, quoiqu'elle soit, dans son état actuel, noire à excès, est-elle le soi-disant *Portrait de Cornelius Van der Hooft* (au comte Brownlow). Le poète et savant de ce nom qui fut l'ami du maître, mourut en 1647, et le portrait dont il est question porte cependant la date 1653. Au reste Rembrandt n'aurait guère, ce me semble, représenté un personnage n'étant pas de la famille ou de l'entourage immédiat sous ce riche costume de fantaisie, ajusté plus ou moins à l'orientale. Ce qui a prêté à la supposition que nous avons devant nous Van Hooft, c'est que le beau personnage mélancolique que voici appuie la main gauche sur un buste en marbre blanc d'Homère, dont le poète hollandais est censé avoir traduit les œuvres. Ajoutons que ce buste faisait partie de la collection de Rembrandt, et figurait dans l'inventaire de sa vente. Je verrais plutôt dans ce sujet quelque *Philosophe* ou *Poète*, où le peintre aurait visé à se montrer quasi idéaliste, tout en se servant comme d'habitude de ses moyens de réaliste fier et inspiré. Un superbe portrait de jeune femme richement habillée de satin noir

broché, avec un grand col rabattu garni de dentelles (au capitaine Holford), a été mis en avant et catalogué comme œuvre de Ferdinand Bol. J'avais, dans un compte rendu de l'exposition, émis des doutes à ce sujet, trouvant l'œuvre trop unie d'exécution, trop magistrale pour ce peintre qui n'est qu'au second rang. Tout dernièrement M. Lionel Cust, du British Museum, a réussi par une matinée exceptionnellement claire à déchiffrer sur la toile une signature peu en évidence qui n'était autre que *R.-H. van Rhyn*. Si nous acceptons cette signature comme authentique, il y aurait ainsi une belle page reconquise de la jeunesse du maître. Le portrait en question ne saurait dans ce cas avoir été peint après 1633, vu que le dernier tableau que Rembrandt signa de la sorte fut, si je ne me trompe, le *Philosophe en méditation* du Louvre (n° 408). Cependant M. Bredius, dont personne ne songe à nier la compétence en pareille matière, déclare tenir la signature pour fausse, et croit devoir maintenir l'attribution à Bol.

Comment parler dignement en quelques lignes des autres tableaux des Écoles flamandes et hollandaises, et de toute l'exposition de l'École anglaise, qui n'est guère moins séduisante que d'habitude?

Voici dans le premier de ces deux groupes trois Pieter de Hooch, de toute première qualité, dont deux proviennent de Manchester House et le troisième de la collection du comte de Strafford. Cet *Intérieur*, où se voit une femme vêtue du jupon rouge et de la jaquette noire, occupée à faire porter par un enfant, qui paraît ravi de la confiance qu'on lui témoigne, un panier de fruits, est en vérité une des merveilles de l'art. Voici encore le célèbre Terborch, *Jeune fille lisant une lettre* (à lady Wallace) et le nom moins célèbre *Joueur de violoncelle* de Gabriel Metsu (collection de Buckingham Palace). Puis plusieurs admirables Adrien van Ostade, exaspérants pourtant de monotonie; un important Jan Steen (au marquis de Bute); des Teniers, dont la *Délivrance de saint Pierre*, de la collection Wallace, est le plus beau; des Snyder, des Hondecoeter, des Cornelius Janson Van Ceulen, un Wouwerman. Un admirable petit *Portrait de femme* (à M^r Ker Colville) où l'artiste a su tirer un grand parti d'un modèle peu attrayant, est donné à tort à Godfried Schalken; il est, selon mon avis, d'un peintre qui lui est infiniment supérieur, Ary de Vois. Les Jacob Van Ruysdael sont cette fois de petites dimensions, mais de qualité exquise; le plus beau est peut-être cette *Marine* (au comte Brownlow) si fine, si mouvementée, qu'on attribue, bien à tort, à Salomon Van Ruysdael. Les Cuyp ne manquent jamais dans les

expositions anglaises, et en voici comme d'habitude toute une série, dont deux cependant d'aspect assez douteux. Les plus beaux sont un *Paysage avec ruines* (à l'honorable M. Baillie Hamilton) et un *Paysage avec vaches* (au marquis de Bute).

Signalons parmi les Reynolds deux toiles exquises et, — chose bien rare chez lui, — d'une conservation parfaite, provenant de Manchester House : ce sont les portraits, en buste seulement, de *Lady Elizabeth Seymour* et de la *Comtesse de Lincoln*. Une ravissante étude d'un réalisme fort mitigé est cette *Jeune fille dessinant* (à M^{me} la baronne Burdett-Coutts), qui n'est autre chose que le portrait fantaisiste d'un modèle préféré du maître. Les trois portraits de Gainsborough hantent le spectateur par cette étrange et fiévreuse vivacité du regard, qui lui était propre. Ce sont, hélas ! dans leur état actuel, des revenants pâles et exsangues, mais néanmoins des revenants qu'on revoit avec plaisir. Romney brille surtout avec la célèbre toile *Lady Russell tenant son enfant devant un miroir* (à sir George Russell), — une de ses œuvres les plus accomplies, — et ce ravissant portrait, *Miss Close* (au révérend sir F.-L. Currie), qui fait en cette occasion son début à Londres, et que convoitent déjà les collectionneurs millionnaires. Rarement on a autant admiré Hoppner que dans ces trois jolis portraits de *Miss Judith Beresford*, *Miss Frances Beresford* et M^{rs} *Martin*, où son élégance rappelle en même temps celle de Reynolds et de Romney. Voici encore une célèbre toile, *Sir Walter Scott* par Raeburn (à M^{me} la baronne Burdett-Coutts), qu'on avait déjà vue à la *Guelph Exhibition*. L'imposant et poétique paysage de Turner, *Les Vendanges à Mâcon*, date de 1803, et le montre fortement sous l'influence de Claude Lorrain ; beaucoup moins connue est une suave et exquise page appartenant aussi à la seconde manière, intitulée *Paysage dans les Apennins*. Je ne puis à mon regret m'arrêter à décrire en cette occasion les tableaux de Allan Ramsay, Zoffany, Crème, Constable, Callcott, Landseer, John Phillip, J.-F. Lewis, et autres.

Il convient cependant de dire un mot des quatre groupes isolés d'aquarelles, qui montrent avec leurs rares mérites et aussi avec leurs imperfections techniques un côté spécial de l'art anglais de ce siècle. Voici d'abord une série de vingt-neuf dessins à l'aquarelle de William Blake, ce rêveur de rêves apocalyptiques, ce poète et peintre qui ne fut ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux arts qu'un praticien bien imparfait, mais qui sut néanmoins racheter ses imperfections et ses ridicules par des éclairs de génie. Ces illus-

trations de l'*Inferno* du Dante sont une œuvre de sa vieillesse, et le montrent, non pas essayant d'interpréter ses propres songes, mais luttant avec un vaste sujet qu'il ne comprend qu'à demi. Edward Calvert, qui vécut pendant tout ce siècle jusqu'à l'an 1883, ne fut connu, ou plutôt ne fut apprécié de son vivant, que d'un cercle fort restreint d'amis. C'était un de ces rêveurs, un de ces peintres-poètes comme notre pays brumeux en produit tant, enivré celui-là de poésie pastorale antique, et aussi de l'art vénitien créé par le Giorgione. Je goûte moins l'art monotone quoique sincère et les paysages de convention de Samuel Palmer, qui jouit cependant d'une réputation bien plus grande que celle de Calvert, et qui lui aussi était amoureux des scènes classiques, des pastorales virgiliennes et grecques. L'Académie fait également à une grande dame récemment décédée, Louise, marquise de Waterford, l'honneur tout à fait exceptionnel de montrer une collection de soixante-quinze aquarelles peintes par elle. Mais cette grande dame avait aussi le tempérament d'un grand artiste et se montre dans ces belles esquisses douée et vraiment peintre comme bien peu de femmes l'ont été. Éprise du grand art de la Renaissance italienne, et aussi du point de vue de notre maître anglais M. Watts, elle avait une manière de voir plus directe, plus propre à la peinture et moins littéraire que celle qui distingue ce dernier. Aurait-elle ou n'aurait-elle pas réussi, avec une éducation artistique suffisante, à se perfectionner, à tenir ce qu'elle promettait au point de devenir un maître dans le vrai sens du mot? C'est ce que nous ne saurons jamais. On peut cependant apprécier comme de véritables œuvres d'art, non moins belles et significatives de couleur que largement conçues et émouvantes, des pages telles que l'*Enfant prodigue* et l'*Ensevelissement de Fabiola*, entre bien d'autres d'une valeur à peine moindre.

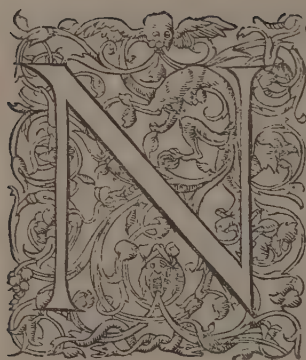
CLAUDE PHILLIPS.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(ONZIÈME ARTICLE ¹.)



Nous signalerons quelques décorations intérieures des maisons de la place des Victoires, sans certifier qu'il n'y en ait pas qui nous soient inconnues. Au n° 10, un salon, dont les portes à consoles et les encadrements de glaces ont été sculptés sous Louis XVI, a été complété sous le premier Empire par des trumeaux de portes à médaillons mythologiques se détachant sur des arabesques en grisaille. Le motif central du plafond n'existe plus, mais les écoinçons et l'encadrement sont décorés de médaillons sur fond noir, accostés de génies ailés et supportés par des figures d'aigles. A côté s'ouvre un petit boudoir à plafond divisé en lamelles d'écran, fleuries de fines arabesques dans le goût pompéien; dans un médaillon central est représentée une *Vénus accompagnée de l'Amour* ². La maison n° 12 renfermait des trumeaux peints du xviii^e siècle, qui en ont été enlevés par le propriétaire. Celle qui porte le n° 1 conserve toute la partie supérieure d'un petit salon de l'époque de Louis XVI, décoré d'encadrements de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. IV, p. 183, 394, 467; — t. V, p. 134, 267; — t. VI, p. 133, 232, 404; — t. VII, p. 238; — t. VIII, p. 218.

2. Une décoration identique sans le médaillon central, se trouve dans les maisons les plus remarquables de Paris publiées par Krafft et Ransonnette.

glace sculptés d'une bonne exécution, de trumeaux points en grisaille et de bas-reliefs en plâtre.

Cette dernière maison est actuellement en communication avec



CHÉMINÉE DE LA GALERIE DORÉ DE L'HOTEL LA VILLIÈRE (BANQUE DE FRANCE).

(Décoration de Vassé. — Commencement du XVIII^e siècle.)

la maison n° 2 de la rue Neuve-des-Petits-Champs qui, pendant près de deux siècles, a abrité la *Gazette de France*. Le pavillon rond, s'élevant en double trompe à la rencontre de la rue Croix-des-Petits-Champs

et de la rue Neuve-des-Petits-Champs, renferme une charmante décoration du XVIII^e siècle qui nous est parvenue dans son intégralité. La pièce, de forme ovale, est revêtue de huit panneaux oblongs peints sur bois qui représentent des paysages à figures de Chinois-Tartares. Trois portes à deux battants ornés de branches de fleurs, les accompagnent; elles sont surmontées de trois trumeaux à encadrements sculptés où sont peintes d'autres scènes de chasse ou de mœurs orientales. Une cheminée, aujourd'hui disparue, tenait la place de la quatrième porte. Tout le lambris est peint en vert et est complété par des panneaux de fleurs de dimension plus restreinte. Le plafond, tout entouré d'arabesques d'un goût coquet, est divisé en quatre motifs principaux où l'on voit des oiseaux et des singes voltigeant parmi des fleurs qui viennent s'appuyer sur des cartouches supportant des coupes à large ouverture. On ne saurait attribuer une décoration aussi importante qu'à Christophe Huet ou à son imitateur Peyrotte. Il nous semble toutefois que l'exécution du plafond est trop légère pour être d'un autre artiste que Christophe Huet.

L'administration de la Banque de France occupe l'ancien hôtel construit par F. Mansard à l'entrée de la rue Neuve-des-Petits-Champs pour le duc de la Vrillière, et remanié au XVIII^e siècle par le comte de Toulouse, fils légitimé du roi Louis XIV, sur les dessins de Robert de Cotte. Les derniers travaux d'agrandissement de la Banque ont entraîné la transformation complète de cet édifice et l'on n'y retrouve de traces apparentes de son ancienne architecture que dans les consoles à guirlandes et dans les mascarons de la porte de style Louis XVI, donnant entrée dans la cour du gouverneur, qui rappellent le séjour qu'y a fait alors le duc de Penthièvre, et dans la trompe sur laquelle s'appuie l'extrémité de la grande galerie sur la rue Radziwill. Tout a été modernisé à l'intérieur, mais on a heureusement sauvé la galerie dont nous venons de parler et qui peut rivaliser avec celles de l'hôtel Lambert et du palais Mazarin. Cette longue salle, voûtée en berceau, a été décorée en 1645 par François Perrier de cinq grandes compositions et de deux autres plus petites, peintes sur plâtre, représentant le *Lever du soleil*, l'*Enlèvement de Proserpine*, *Jupiter et Sémélé*, *Junon et Éole*, *Neptune et Thétys*, *Castor et Pollux* et la *Lune*. Ces peintures ont été récemment transportées sur toile et restaurées par les frères Balze. Lorsque de Cotte fut chargé de remanier cette galerie, il en respecta la voûte, mais il fit exécuter la décoration complète des lambris par Antoine Vassé, qui y déploya son talent de sculpteur-ornemaniste,

dont il avait puisé les principes dans l'arsenal de Toulon. Les pilastres, les encadrements des tableaux qui remplissent les trumeaux situés devant les fenêtres, les corniches et tous les détails de ces boiseries sont des modèles achevés de l'art décoratif français auquel de Cotte a donné un éclat incomparable. Il faut reconnaître toutefois que la tonalité assourdie des peintures de Perrier, ainsi que la froideur classique des peintures des trumeaux dus, pour la plupart, à des maîtres italiens du ^{xvii}^e siècle ¹, forment un véritable contraste avec le chef-d'œuvre de grâce que nous devons à Vassé. Nulle part n'apparaît mieux la distance qui sépare l'école du ^{xvii}^e siècle, embarrassée par la tradition italienne, de celle du ^{xviii}^e siècle, toute originale et toute coquette. La Galerie Dorée a, du reste, été restaurée avec un soin scrupuleux ; on ne saurait lui reprocher que de trop mériter son nom, mais le temps se chargera de corriger cette exagération de richesse. Les appartements du Gouverneur conservent deux belles compositions de Boucher, naguère dans la chambre à coucher de la princesse de Lamballe, et la *Fête de Saint-Cloud*, grande peinture décorative de Fragonard.

LE QUARTIER DU LOUVRE

Nous avons rappelé les principales richesses artistiques qui décoraient l'ancienne maison aux Piliers, devenue plus tard notre palais municipal. Nous reprenons notre course concentrique par la place de Grève qui s'étendait moins loin que la place actuelle de l'Hôtel-de-Ville. On y voyait, avant la suppression de l'ancienne rue Mouton, une tourelle effilée de l'époque de la Renaissance, dans laquelle la marquise de Sévigné et les grandes dames du règne de Louis XIV ne craignaient pas de s'installer pour assister aux fêtes publiques et aux supplices des criminels en renom. Cette charmante construction publiée dans la *Statistique monumentale de Paris*, a été réservée lors des travaux d'agrandissement de la place et remontée dans une propriété particulière à l'est de Paris. Une autre tourelle moins importante existait à l'angle des rues du Coq-Saint-Jean et de la Tixeranderie.

Tout le cœur de la vieille ville a été modernisé pour faire place à des voies de communication plus larges et plus directes que les ruelles du moyen âge ; plusieurs plaques commémoratives rappellent

1. Ces peintures, qui avaient été enlevées à la Révolution et dispersées dans les Musées, ont été remplacées par des copies, lors de la restauration de la Galerie.

l'emplacement des anciens établissements englobés dans ces travaux. La tour isolée de Saint-Jacques-la-Boucherie a survécu à la ruine de l'église pour devenir le motif principal d'un square public. Les figures d'animaux qui surmontaient sa plate-forme et qui étaient dues à l'imagier Rault (1521), ont été transportées dans le jardin de l'hôtel de Cluny, après avoir été remplacées par des copies modernes. Dans l'intérieur de la tour on distingue encore des traces de frêses religieuses du xvi^e siècle. Le Musée du Louvre possède actuellement un grand bas-relief de marbre représentant la *Mort de la Vierge*, que l'on croit provenir de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie, sur l'affirmation d'Alexandre Lenoir, et qui est un bon ouvrage de l'un des artistes franco-italiens des premiers temps de la Renaissance.

La place du Châtelet, où se voyait autrefois le Grand-Châtelet, d'où ressortissait tout ce qui touchait à la police et à l'administration intérieure de la ville, est occupée par la fontaine du Palmier érigée en 1806 pour rappeler les campagnes d'Égypte et d'Italie, qui est surmontée d'une *Victoire* en métal doré modelée par Boizot.

Vis-à-vis le Grand-Châtelet, débouchait le Pont-au-Change bordé d'une double rangée de boutiques comme tous les anciens ponts de Paris. Le corps municipal y avait fait élever un monument en l'honneur des rois Louis XIII et Louis XIV. Les statues en bronze de ces deux monarques et celle d'Anne d'Autriche, par Simon Guillain, avec les trophées et les captifs entaillés dans la pierre qui les accompagnaient, font aujourd'hui partie des collections du Louvre. La décoration sculpturale des ponts avait plus d'importance aux yeux des architectes d'autrefois, qu'à ceux de nos ingénieurs. Les piles du vieux pont Notre-Dame avaient été ornées, par Fra Giocondo, de niches contenant des figures recueillies par Lenoir aux Petits-Augustins, et maintenant perdues, tandis que le Pont-Neuf montrait une double rangée de mascarons dans le style de Germain Pilon, dont une partie a été transportée au Musée de l'hôtel de Cluny, lors de l'abaissement des voûtes. Le cardinal de Richelieu avait fait ériger sur le terre-plein de ce pont un monument équestre en l'honneur de Henri IV. Jean Bologne, auquel il avait été commandé, n'en avait pu terminer que le cheval; son élève Pietro Tacca l'avait complété par la figure du roi. Aux angles du piédestal, se tenaient quatre esclaves modelés par Pierre Francheville et jetés en bronze par Bordoni, et sur les côtés se déroulaient cinq bas-reliefs représentant les victoires de Henri IV. Renversée pendant la Révolution, cette statue fut remplacée sous la Restauration par un nouveau groupe dû à Lemot. Plusieurs fragments



H. 10. 1. 10. 10. 10. 10.

FRAS RELIEF DEMI-CIRCULAIRE EN BRONZE
Modèle de Clodion
(collection de M.H. Rochefort.)

de la figure de Henri IV et du cheval subsistent dans le Musée du Louvre, qui possède également les esclaves de Francheville. D'après une information qui nous est donnée, la tête du roi retrouvée dans la Seine, appartiendrait aux héritiers du comte de Chambord.

L'une des maisons de la rue Bertin-Poirée (peut-être l'ancien hôtel d'Esprémenil, n° 92) possédait un salon orné de boiseries, qui ont été acquises par M. le baron Ferdinand de Rothschild. Nous avons vu chez M. Montvallat les photographies de ces panneaux dont les médaillons sont ornés de *Sujets d'enfants*; au-dessus des portes se trouvent des trumeaux où sont des *Jeux d'enfants* sculptés dans le plus beau style de l'époque de Louis XV.

Dans la maison (n° 54) de la rue des Bourdonnais qui porte pour enseigne : *A la Barbe d'Or*, et où demeurait en 1793 le marchand de galons Barbier, on a conservé un petit boudoir revêtu de délicates boiseries du même temps, dont les panneaux représentent les *Quatre Saisons*. MM. Calliat et Lance (*Encyclopédie d'architecture*, t. VI) ont publié un heurtoir à la tête de lion du temps de Louis XIV, tiré d'une maison de la même rue, et on voyait dans l'impasse des Bourdonnais une belle porte surmontée d'une imposte de style Louis XIV¹, qui en a été enlevée.

Les ducs de la Trémoille avaient fait édifier dans la rue des Bourdonnais une demeure contemporaine des hôtels de Cluny et de Sens, et qui était la plus élégante construction civile de la fin du xv^e siècle qui se fût conservée à Paris. Mais la façade ne se trouvait pas à l'alignement et malgré toutes les réclamations des artistes et des archéologues, la démolition en fut opérée de 1841 à 1842. Tout ce que put obtenir la Commission des Monuments historiques, fut la dépose provisoire des motifs les plus importants de la décoration dans la cour de l'école des Beaux-Arts, où ils attendent depuis un demi-siècle une destination définitive. La Société des Amis des Monuments parisiens a émis dernièrement le vœu qu'ils fussent remontés, soit dans les galeries du musée du Trocadéro, soit dans un autre établissement artistique. Nous espérons que ce mouvement ne restera pas sans résultat et que l'administration prendra la proposition en considération. Rien de plus affligeant que de voir les colonnettes et les sculptures de l'escalier de cette charmante maison, et les fragments de ses gâbles et de ses pinacles exposés aux injures du temps, alors qu'il serait si facile de les réappliquer contre une

1. V. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II. *Louis XIV*, pl. 6.

muraille pour leur donner un abri¹. Deux allées de fenêtre sont restés dans la cour de la maison qui a remplacé ce manoir.

Une curieuse boutique du xviii^e siècle, aujourd'hui divisée en deux parties, forme l'angle de la rue des Prouvaires et Saint-Honoré. Le marchand qui y habitait jadis avait pour enseigne : *A la Règle d'Or*. Un grand balcon de fer ciselé s'étend au-dessus des voussures de ce magasin qui porte la date : 1755. Plusieurs autres maisons de la rue Saint-Honoré ont gardé des balcons et des consoles du siècle dernier. La librairie Techener a occupé longtemps une maison de la rue de l'Arbre-Sec (n^o 52), dont la façade présente un balcon et des fenêtres décorés de mascarons et d'encadrements de l'époque de la Régence. Presque en regard, on voit l'ancienne fontaine du Trahoir, reconstruite en 1776 sur les dessins de Soufflot, pour laquelle Boizot a sculpté une nymphe entourée de roseaux, ainsi que des stalactites et des attributs marins.

Bien qu'elle n'ait pas gagné à la régularisation de la place qui la met en parallèle avec la mairie du I^{er} arrondissement, l'église Saint-Germain-l'Auxerrois est un des monuments de l'ancien Paris que les archéologues visitent avec le plus d'intérêt. L'édifice actuel date du xv^e siècle. C'est en 1435 que le maître maçon Jean Gaussel a construit le porche placé devant l'église, l'une des plus originales créations de notre architecture vers la fin du moyen âge. Au-dessus de cette galerie sont disposées deux salles intactes et entourées d'armoires à banquettes qui servaient à renfermer les archives et le trésor de la paroisse; on s'y trouve transporté à quatre siècles en arrière. La porte principale de l'église date du même temps, mais la majeure partie des sculptures de la voussure ont été refaites. L'intérieur a subi une rénovation presque complète en 1745 par Baccarit; les piliers ogivaux du sanctuaire furent alors cannelés pour les convertir en colonnes antiques; en même temps, on supprima un admirable jubé dessiné par Pierre Lescot et sculpté par Jean Goujon, dont les bas-reliefs principaux, *l'Ensevelissement du Christ* et les *Quatre Évangélistes* sont au Musée du Louvre. En 1831, l'église fut saccagée, à la suite d'une émeute populaire occasionnée par la célébration d'un service en l'honneur du duc de Berry; elle fut réparée, quelques années après, avec plus de luxe que de goût.

Malgré ces dévastations, il lui reste encore des pièces importantes de son ancien mobilier, notamment son buffet d'orgues, sa chaire et ses

1. V. Viollet le Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. VI.

stalles qui datent du ^{xvii}^e siècle. Charles Lebrun a donné le dessin du banc d'œuvre en forme de dais reposant sur des colonnes, à rideaux soulevés par des anges, qui décore la nef. Le chœur est entouré par une grille de fer poli à chiffres et ornements de bronze doré, dû à Pierre Dumiez, qui est l'un des plus beaux travaux de serrurerie de la fin du règne de Louis XV. Nous citerons encore un confessional du ^{xvii}^e siècle; des têtes accolées de chérubins formant bénitier par Louis Lérambert; un grand retable en bois sculpté, du commence-



OEIL-DE-BŒUF DE LA COUR DU LOUVRE, PAR JEAN GOUJON.

ment du ^{xvi}^e siècle, provenant de Belgique, -et un retable en pierre peinte (^{xiv}^e siècle), acquis d'une église de la Champagne.

Plusieurs monuments funéraires y sont conservés. Deux statues et des bustes de Charles et de Tristan de Rostaing faisaient autrefois partie de la sépulture de cette famille dans l'église des Feuillants; celles des deux chanceliers d'Aligre par Laurent Magnier avaient été érigées primitivement à Saint-Germain-l'Auxerrois. De cette église proviennent également les admirables statues couchées de Nicolas Poncher et de sa femme Roberte Legendre, chefs-d'œuvre de la sculpture française au commencement du ^{xvi}^e siècle, attribués à Michel Colombe, qui font partie des collections du Louvre.

La vitrerie ancienne de Saint-Germain l'Auxerrois, bien que barbaquement traitée, repose les yeux fatigués des tons violents des verrières modernes peintes par Maréchal et par Thévenot. Tous les vitraux du chœur et de la nef ont disparu, il ne reste plus que les deux roses du transept représentant la *Cour céleste* et la *Pentecôte*, les quatre fenêtres du croisillon septentrional et deux fenêtres du croisillon méridional, qui datent toutes du xvi^e siècle.

L'élargissement de la rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois a entraîné la démolition de l'ancien presbytère à l'angle duquel était disposée une tourelle de la Renaissance, qui avait mérité d'être publiée par MM. Daly et Lenoir.

La construction du Louvre remonte à Philippe-Auguste, mais le roi Charles V en confia la réfection et l'agrandissement à son maître des œuvres Raymond du Temple. Une miniature du livre d'heures appartenant à M^{sr} le duc d'Aumale et gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ainsi que le retable de la grand'chambre du Parlement au Palais de Justice et un tableau provenant de Saint-Germain des Prés qui fait partie du Musée du Louvre, reproduisent fidèlement l'aspect pittoresque de cette résidence à laquelle avaient travaillé les meilleurs artistes de la seconde moitié du xiv^e siècle. Les fouilles pratiquées dans le sol de la cour en 1868, et les découvertes faites lors de l'établissement des caves sous les bâtiments actuels, ont permis de retrouver les substructions de l'édifice, dont une partie a pu être utilisée et est visible au public à certains jours. Le donjon de Philippe-Auguste et les salles de Charles V, paraissant trop étroits et trop tristes à François I^{er}, il résolut de créer un palais nouveau et il s'adressa à l'architecte Pierre Lescot. Celui-ci répondit à l'attente du monarque et il dessina l'œuvre la plus parfaite de la Renaissance française, mais il ne put l'achever et ses successeurs en détruisirent les admirables proportions, en leur donnant un développement exagéré. Depuis quatre siècles, chaque souverain a continué les travaux de François I^{er} qui n'ont été définitivement terminés que sous Napoléon I^{er}. La Renaissance avait également entrepris une longue galerie reliant le palais du Louvre à celui des Tuileries; cette construction, achevée par Henri IV, a entraîné l'établissement de vastes ailes intérieures que Napoléon III avait commencées et inaugurées, mais pendant qu'on bâtissait d'un côté, les architectes et les révolutions détruisaient de l'autre. M. Lefuel abattait la galerie de Ducerceau pour la réédifier sur un plan plus vaste et dans un style plus colossal. Il faisait des pavillons de Flore et de Marsan

d'énormes cubes de pierre surchargés d'ornements sans rapport entre eux, et il renouvelait la grande galerie donnant sur la rue de Rivoli, dans les mêmes proportions exagérées que celle du bord de l'eau. Cette entreprise dans laquelle ont été enfouis des millions et qui est restée inachevée, rompt de la façon la plus fâcheuse, la perspective d'ensemble de la place du Carrousel; de plus il sera impossible de jamais l'aménager, même d'une manière incommode, à aucun service public sans y dépenser d'autres sommes considérables. La Commune portait le dernier coup au spectacle unique que présentait la réunion de ces deux palais, en incendiant les Tuileries, dont l'emplacement béant est venu changer toutes les proportions de cet ensemble, en accusant brutalement les dissonances architecturales de notre époque avec celle de la Renaissance.

La façade du Louvre des Valois abonde en motifs décoratifs qui ont été bien souvent reproduits par la gravure et par la photographie. Pierre Lescot avait chargé les sculpteurs Jean Goujon, les frères L'Heureux, Martin le Fort, Pierre Nanyn, Étienne Carmoy, François du Han et Ponce Jacquio, d'exécuter les dessins qu'il avait composés pour ce palais. Les trois œils-de-bœuf du rez-de-chaussée du côté gauche de cette partie du palais sont entourés de bas-reliefs qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de Jean Goujon; ils représentent : la *Victoire et la Renommée*; l'*Histoire et la Victoire*; la *Paix et la Navigation*. Deux autres œils-de-bœuf du même artiste sont disposés sur la façade septentrionale achevée sous Charles IX; ce sont des figures allégoriques qui semblent symboliser la *Guerre et le Commerce maritimes*; la *Victoire et l'Histoire*. L'attique qui surmonte la façade principale est surmonté de trois frontons à figures colossales, exécutés par Ponce, où l'on voit l'*Abondance* avec l'*Agriculture*, l'*Océan* et deux *Satyres*; *Deux génies de la Gloire accompagnés de Mars, de Minerve et de captifs enchaînés* et enfin le *Commerce* auprès duquel se tiennent l'*Astronomie*, la *Géométrie* et des *Génies étudiant*. Ponce avait sculpté pour l'aile de Charles IX deux autres frontons qui ont été supprimés quand on suréleva cette partie de la cour, par suite de la construction de la colonnade de Perrault. L'un de ces groupes est aujourd'hui encastré dans le mur du jardin de l'École des Beaux-Arts; deux figures, provenant du second fronton, sont disposées au-dessus des portes d'entrée des collections égyptienne et assyrienne, sous le guichet qui fait face à Saint-Germain-l'Auxerrois.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)

COURRIER
DE
L'ART ANTIQUE

(NEUVIÈME ARTICLE¹.)



Nous n'avons pas à nous occuper ici des plus belles œuvres grecques qui aient été publiées dans ces derniers temps, puisque la *Gazette* en a eu la primeur l'an dernier ². Ces merveilleux sarcophages de Sidon, qui soulèvent encore plus d'un problème archéologique, se sont imposés tout d'abord à l'admiration des artistes, mais les antiquaires n'ont pas marchandé la leur. Tout récemment encore, le professeur Carl Robert les a cités, à côté de l'*Hermès* de Praxitèle, comme la meilleure part de ce que la fin du siècle nous a rendu ³. C'est un jugement qui trouvera, croyons-nous, peu de contradicteurs, même parmi les dévots les plus fervents de l'art archaïque, et le jour n'est pas loin où les ouvrages d'enseignement eux-mêmes feront aux nouveaux venus la place qu'ils méritent parmi les débris les plus précieux du passé.

Quelque plaisir, cependant, que l'on éprouve à contempler les produits d'un art arrivé à la pleine maturité, comme l'est celui du *Sarcophage d'Alexandre*, quelque instruction que l'on puisse dériver de l'étude de ses procédés et de ses principes, la curiosité se porte avec une secrète préférence vers les débuts, les tentatives audacieuses, les fruits déjà savoureux, bien qu'encore un peu durs, du génie qui devait s'épanouir au ^v^e et au ^{iv}^e siècle. La publication

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3^e période, t. I^{er}, p. 57; t. III, p. 331; t. IV, p. 427; t. VI, p. 427.

2. Voir la *Gazette* du 1^{er} février et du 1^{er} septembre 1892.

3. C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle, 1892.

du premier volume de l'*Histoire de la Sculpture grecque* de M. Collignon¹, le seul ouvrage français, jusqu'à présent, où l'on trouve réunies des informations précises sur ce grand sujet, rendra familière à tous, il faut l'espérer, cette période de préparation dont les monuments, naguère encore très rares, se multiplient si rapidement dans les Musées. Le Louvre n'est pas resté en arrière, malgré l'habitude où l'on est de contester ou d'ignorer ses



TÊTE ARCHAÏQUE D'ATHÈNES.

(Musée du Louvre.)

progrès; nous n'en voulons pour preuve que le magnifique morceau de sculpture provenant d'Athènes que M. Collignon a récemment publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique*². Cette acquisition est d'autant plus opportune qu'elle vient nous dédommager, par un équivalent presque exact,

1: Paris, Didot, 1892. Cf. le compte-rendu que j'ai donné de ce bon livre dans la *Revue critique* du 9 janvier 1893.

2. *Bull. de corresp. hellén.*, 1892, p. 446, pl. V. Haut. 0^m,27, depuis la cassure du cou jusqu'au sommet du crâne.

d'une perte irréparable, celle de la tête archaïque autrefois acquise à Athènes par Rayet¹. A la vente de la collection de notre regretté ami, qui attachait à ce marbre une importance toute particulière, un malentendu en priva le Musée du Louvre : ce fut la collection Jacobsen qui l'obtint. Or, la tête que nous reproduisons est une des seules qui présentent une analogie très étroite avec celle dont nous venons de parler. Ce sont les mêmes yeux trop ouverts et à fleur de tête, les mêmes sourcils relevés, la même bouche large, aux lèvres sensuelles, la même saillie un peu brutale de la mâchoire. De la comparaison qu'il a instituée entre ces deux œuvres, M. Collignon est disposé à conclure que la tête du Louvre marque un progrès, car l'obliquité des yeux y est à peine sensible et le modelé des paupières n'offre plus aucune trace de sécheresse. Il existe d'ailleurs d'autres différences, dont une surtout est fort intéressante à noter. Tandis que les cheveux, dans la tête de Copenhague, se terminent sur le front par un bourrelet et s'étagent plus haut en mèches régulières, la tête du Louvre présente une coiffure assez bizarre. Au lieu du bourrelet, deux rangées de boucles symétriques; au lieu des mèches à direction verticale, une série de divisions horizontales, très sommairement indiquées, que cerne un bandeau. Sur la nuque, au delà du bandeau, de longues mèches tombantes aboutissent à des boucles arrondies, analogues à celles que l'on observe sur le front. Il y a là une disposition nouvelle, où l'on sent comme la lutte engagée entre les traditions de l'archaïsme et l'observation de la nature. Dans la fameuse statue d'Anténor², on voit, comme sur notre marbre, deux rangées de boucles superposées; c'est là sans doute une mode qui prévalait à la fin du vi^e siècle et je ne pense pas qu'il faille seulement en chercher l'origine dans la technique des bronziers péloponésiens et éginétiques. Pendant toute la période des Pisistratides, jusqu'aux guerres médiques, les marbres comme les vases peints montrent que la coiffure était l'objet des soins les plus recherchés; les hommes n'étaient pas, à cet égard, moins coquets que les femmes; ainsi la chevelure de la tête d'athlète de la collection Rampin présente une complication vraiment extraordinaire³. Dans leur goût pour la symétrie, pour l'ornement, les sculpteurs ont bien pu exagérer ces caractères, mais il est certain qu'ils ne les ont pas inventés. Les épithètes homériques sont là pour nous prouver à quel point l'abondance et la belle disposition de la chevelure étaient appréciées aux premiers temps de l'hellénisme. On y reviendra, mais pour les femmes seulement, à l'époque impériale, après une longue période de simplicité. Comme l'a fait observer M. Collignon, le travail du marbre à la virole, donnant l'idée de mèches qui s'enroulent, ne disparaît pas subitement avec l'archaïsme; on le retrouve encore plus tard, par exemple dans deux têtes

1. Voir Rayet, *Études d'archéologie*, pl. I; Collignon, *Histoire de la Sculpture*, p. 361, fig. 183.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, II, p. 429.

3. Collignon, *Histoire de la Sculpture*, p. 360, fig. 182.

d'Halicarnasse et de Priène, l'une et l'autre du iv^e siècle, qui sont conservées au Musée Britannique ¹.



TÊTE DE Déesse DÉCOUVERTE PRÈS D'ARGOS.

(École de Polyclète.)

De l'époque de la glorieuse floraison du génie grec, qui est celle de Phidias et de Polyclète, nous possédons depuis peu, grâce à l'École améri-

1. Murray, *History of greek Sculpture*, pl. 27.

caine d'Athènes, quelques œuvres d'un grand prix, fruit des fouilles entreprises par elle entre Argos et Mycènes, sur l'emplacement du fameux temple d'Héra argienne ¹.

« Le temple de Héra, dit Pausanias ², est à quinze stades (un peu moins de 3 kilomètres) de Mycènes, sur la gauche... Le ruisseau Astérion coule à ses pieds et se jette dans un gouffre où il disparaît... Eupolemos d'Argos a été, dit-on, l'architecte de cet édifice. Les sculptures au-dessus des colonnes ³ représentent d'un côté la naissance de Zeus et le combat des dieux et des géants; de l'autre, la guerre de Troie et la prise de cette ville. Devant l'entrée du temple sont des statues de femmes jadis prêtresses d'Héra ⁴ et celles de quelques héros, parmi lesquels est Oreste... On voit dans le vestibule du temple les statues des Charites, ouvrages très anciens; à droite, le lit d'Héra et le bouclier que Ménélas enleva à Euphorbe devant Troie. Héra est assise sur un trône; sa statue, d'une très grande proportion, en or et en ivoire, a été faite par Polyclète... Au-dessus de ce temple (sur une terrasse plus élevée) sont les fondements du premier et ce qu'en épargna l'incendie allumé par l'imprudence de Chryséis, prêtresse d'Héra, qui se laissa surprendre par le sommeil, tandis qu'une lampe brûlait devant les guirlandes. Elle s'enfuit à Tégée et se mit sous la protection d'Athéna Aléa. Quelque grand que fut ce malheur, les Argiens n'abattirent pas la statue de Chryséis et on la voit encore devant le temple qui a brûlé. »

L'incendie de l'ancien temple, dont Vitruve attribue la fondation à Doros, eut lieu en 423. Construit en contre-bas du premier, le nouveau temple était d'ordre dorique; la matière était un tuf calcaire revêtu de stuc, mais le toit et les sculptures décoratives étaient en marbre de Paros. On savait cela depuis l'automne de 1854, époque où feu Rangabé pratiqua quelques sondages sur cet emplacement, qui avait été identifié, en 1831, par le général Gordon, commandant des troupes grecques dans le Péloponèse ⁵. Les fouilles de l'École américaine, conduites avec des ressources considérables, ont eu lieu en 1892. Elles ont donné des résultats importants non seulement pour l'histoire de l'art classique, mais pour celle de l'art et de l'industrie antérieurs au v^e siècle. Les restes du vieux temple, signalés par Pausanias, ont été rendus à la lumière et on a eu le bonheur de mettre la main sur une épaisse couche d'ex-voto, remontant à une haute antiquité, qui, autrefois

1. Ch. Waldstein, *Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos*, New-York, Boston et Londres, 1892.

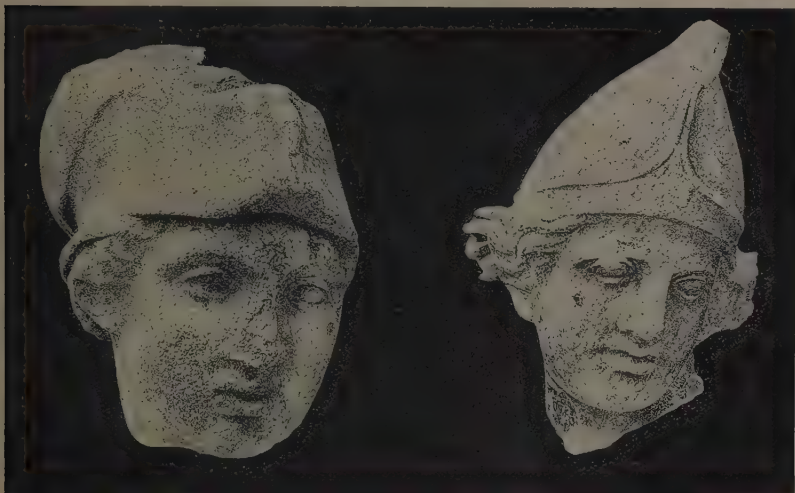
2. Pausanias, II, 17.

3. S'agit-il des métopes, des frontons ou de tout l'ensemble? Pausanias s'exprime souvent avec une grande négligence.

4. C'est là un des passages que l'on peut invoquer à l'appui de l'hypothèse suivant laquelle les figures de femmes découvertes sur l'Acropole d'Athènes représenteraient des prêtresses d'Athéna, et non la déesse elle-même.

5. Mure, *Travels*, t. II, p. 178.

conservés dans cet édifice, avaient été plus tard enfouis sans ordre pour faire place à de nouvelles offrandes. Ces objets, terres cuites, vases, ivoires, bronzes, feuilles d'or ornées de rosaces et d'autres motifs, petits monuments égyptiens, feront la matière d'une publication spéciale; dès maintenant, grâce au spécimen qu'on nous en a donné, nous apprécions l'intérêt qu'ils présentent pour la connaissance de l'industrie grecque, aux époques lointaines où les types plastiques étaient encore en voie de formation. Entre ces terres cuites primitives et les plus anciens spécimens de Tanagre, de Rhodes, de Chypre, il existe des relations multiples sur lesquelles nous aurons



TÊTES DES MÉTOPES DU TEMPLE D'HÉRA, PRÈS D'ARGOS.

l'occasion de revenir. Ce qui doit nous occuper aujourd'hui, ce sont les magnifiques fragments de sculpture exhumés autour des ruines du second temple, sculptures qui appartiennent sans conteste à la fin du ^v^e siècle, puisqu'elles ont fait partie de la décoration d'un édifice reconstruit aux environs de l'an 420.

La tête de femme que nous avons fait reproduire est le plus beau morceau qu'aient donné les fouilles ¹. Bien que le caractère en soit plutôt celui d'une jeune épousée que d'une matrone, rien n'empêche d'y reconnaître Héra, que l'on représentait dans l'art, comme dans la légende, sous l'un et l'autre aspect. Toutefois, il peut subsister des doutes à cet égard et nous n'adoptons qu'à titre provisoire la désignation proposée par l'éditeur améri-

1. Hauteur (du menton au sommet du crâne) : 0^m,223.

cain. Il faudrait avoir du temps à perdre, ou le goût d'enfoncer les portes ouvertes, pour démontrer que ce marbre d'un caractère encore sévère, d'une admirable pureté de lignes, est bien une œuvre authentique de la plus belle période de l'art grec. Ce qui reste douteux, c'est qu'il ait fait partie du fronton occidental du temple et d'un groupe figurant la naissance de Zeus. D'autre part, Polyclète étant l'auteur de la statue chryséléphantine de l'*Heraeum*, exécutée, suivant Pline, vers 420, — comme Phidias avait sculpté celle du Parthénon, il est très raisonnable de penser que le maître argien a dirigé les sculpteurs chargés de la décoration du temple, comme le maître athénien présidait aux travaux du Parthénon. Et, en vérité, quand même cette tête nous serait arrivée sans certificat de provenance, nous connaissons aujourd'hui assez exactement l'histoire de l'art grec pour que les bons juges l'eussent attribuée, d'un commun accord, à l'école et à l'époque de Polyclète. L'analogie qu'elle présente avec le fameux buste de Naples, dit Héra Farnèse, qui est considéré depuis longtemps comme inspiré d'un type de Polyclète, aurait suffi pour lever les doutes. Mais — c'est ici qu'apparaît la haute importance de la trouvaille américaine — nous ne possédions encore, parmi les marbres dérivant de cet artiste, que des œuvres sculptées longtemps après lui, le Doryphore de Naples, le Diadumène du Musée Britannique, les Amazones de Berlin et de Rome. Désormais, nous pouvons étudier le style du maître lui-même dans une œuvre qu'il a probablement vu exécuter, qui est sortie directement sinon de son atelier, du moins de son école; Polyclète devient visible pour nous à la même distance, si l'on peut dire, que Phidias. Les anciens se sont plus à juxtaposer les noms de ces deux artistes; déjà Platon, dans le *Protagoras*, cite Polyclète et Phidias comme des sculpteurs également illustres; à l'époque romaine, Polyclète avait des admirateurs qui le jugeaient même supérieur à son rival. Ils ont loué chez lui, en termes qu'on voudrait plus clairs, quelque chose de carré et de robuste, la science profonde des proportions unie à celle du rythme, c'est-à-dire le sentiment de la forme et celui du mouvement. Mais une œuvre, même d'école, est plus instructive que tous les éloges, qui se tiennent souvent dans les généralités de l'esthétique. Ce qui nous frappe le plus dans la tête d'Argos, c'est la simplicité et la sûreté de l'exécution, c'est la sérénité un peu sévère, dédaignant toute coquetterie et toute recherche de grâce, que l'on retrouve au même degré, mais peut-être avec un peu de sécheresse due au copiste, dans le buste d'Héra Farnèse au Musée de Naples.

Phidias passait pour s'être formé à la même école que Polyclète, celle de l'argien Hagelaidas. Quelques différences qu'aient laissé paraître leurs grands ouvrages, sur lesquels nous sommes très imparfaitement renseignés, leur communauté d'éducation, vraie ou supposée, atteste qu'il devait exister, aux yeux des anciens eux-mêmes, une grande conformité entre leurs styles. Cette conformité se retrouve dans les œuvres qu'ils ont l'un et l'autre inspirées. Nous pouvons en donner la preuve en reproduisant, d'une part, deux

belles têtes provenant comme la précédente de l'*Heraeum* (peut-être un Grec et une Amazone) et, de l'autre, deux têtes moins bien conservées, mais infiniment précieuses par leur provenance, que l'on a trouvées récemment à Rhamnus, dans les environs d'Athènes ¹. Ces dernières appartiennent certainement à l'école de Phidias. Elles ont été découvertes par M. Staïs dans les ruines du temple de Rhamnus où était placée la célèbre statue de Némésis, œuvre d'un des élèves favoris de Phidias, Agoracrite de Paros. Quelques-uns l'attribuaient à Phidias lui-même, ajoutant — ce qui est un conte ridicule — qu'il l'avait taillée dans un bloc de marbre apporté par les



TÊTES PAR AGORACRITE, DÉCOUVERTES A RHAMNUS.

Perses en 490 pour dresser un trophée de leur victoire. Pausanias a décrit ² les bas-reliefs sculptés sur la base de cette statue et qui représentaient Lédà, nourrice d'Hélène, conduisant Hélène à Némésis, sa mère, à côté de divers héros. Ce sont ces sculptures dont on a retrouvé des morceaux en 1890 ; les têtes sont très petites, n'ayant guère plus de 0^m,10 de haut, mais on y reconnaît, malgré leur dégradation, la main d'un artiste de grande valeur. Rappelons, en passant, que Leake, écrivant au commencement du siècle son ouvrage sur les dèmes de l'Attique, rapportait qu'on avait trouvé à Rhamnus des fragments de reliefs appartenant à la base d'une statue ; malheureusement, ces morceaux ont sans doute été emportés par quelques

1. Ἐφημερίς ἀρχαιολογική, 1891, pl. 8.

2. Pausanias, I, 33.

touristes et sont actuellement cachés, sans état civil, au fond de quelque collection anglaise ou autre. Maintenant que les archéologues grecs ont découvert à leur tour quatre têtes humaines, une tête de cheval et six fragments de torses provenant du même monument, il serait bien utile que les possesseurs de petits marbres grecs interrogéassent attentivement leurs vitrines : la reconstitution des bas-reliefs d'Agoracrite, sculptés sous l'inspiration directe de Phidias, serait assurément une bonne fortune pour l'archéologie.

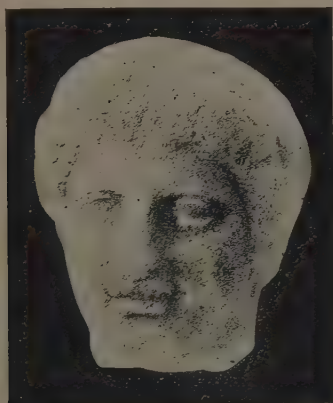
Comme on s'en convaincra au premier coup d'œil, il existe une très grande analogie entre les têtes de Rhamnus et celles d'Argos ; cette analogie est surtout sensible dans le modelé des yeux et de la bouche. Il y a là un type qui paraît avoir été en faveur pendant le dernier quart du v^e siècle et dont il y a plus d'un exemple parmi les sculptures du Parthénon¹. Comme il se retrouve sur le sarcophage de Sidon dit *Sarcophage lycien*, on peut tenir pour certain que ce chef-d'œuvre appartient à la même époque et non pas, comme on l'a prétendu de divers côtés, au iv^e siècle. Les œuvres datées et les œuvres signées sont parfois des fragments bien modestes ou bien frustes, mais ce sont des points de repère auxquels il faut toujours revenir quand on veut attribuer à une époque ou à une école la masse des sculptures anonymes qui remplissent nos Musées.

Nous sortons de l'école, mais non de la tradition de Phidias, en appelant l'attention sur la tête d'une statuette d'Esculape découverte en 1886 à Épidaure, dans un édifice déblayé au nord de l'Asclépieion². M. Wolters, qui l'a publiée, l'a rapprochée très justement d'une tête depuis longtemps célèbre, le buste trouvé à Milo, qui, de la collection Blacas, a passé au Musée Britannique. Plus d'une fois, déjà, nous avons soutenu avec M. Brunn, contre l'autorité de MM. Overbeck, Collignon et d'autres, que le dieu de Milo était Esculape : la preuve en paraît faite aujourd'hui d'une manière définitive. Évidemment, nous avons là deux répliques très inégales d'une même œuvre, qui doit avoir été sculptée au iv^e siècle, mais plutôt dans la seconde moitié que dans la première. A qui se rapporte l'original, dont le marbre de Milo, si admirable à tous égards, pourrait fort bien être un fragment ? Un archéologue algébriste dirait, en le désignant par X, que l'Esculape de Milo est à X comme le Jupiter d'Otricoli à celui de Phidias. C'est un adoucissement, une transposition dans un mode sentimental d'un type du v^e siècle, et ce type peut bien avoir été créé par Alcamène, l'élève de Phidias, auteur d'une statue d'Esculape à Mantinée. La transformation de ce modèle n'a sans doute pas été l'œuvre d'un seul artiste, comme nous sommes trop souvent disposés à le croire, perdant de vue cette continuité de la tradition qui est un des caractères essentiels de l'art antique. Cependant, on peut faire remarquer que ce type

1. Voir, par exemple, Collignon, *Phidias*, p. 79.

2. *Athenische Mittheilungen*, 1892, pl. III.

adouci paraît quelquefois dans les terres cuites dorées de Smyrne, qui dérivent, sinon à titre exclusif, du moins en majeure partie, de l'école de Lysippe



TÊTE PAR AGORACRITE, DÉCOUVERTE A RHAMNUS.

et de ses contemporains. Un des motifs que l'on rencontre le plus souvent parmi ces intéressants débris, qu'on est loin encore d'apprécier à leur valeur,



BUSTES D'ESCUAPE, DÉCOUVERTS A ÉPIDAURE ET A MILO.

est l'image de Jupiter Sérapis ; or, nous savons que ce type est dû à Bryaxis, artiste athénien qui travaillait avec Scopas, Timothée et Léocharès au mau-

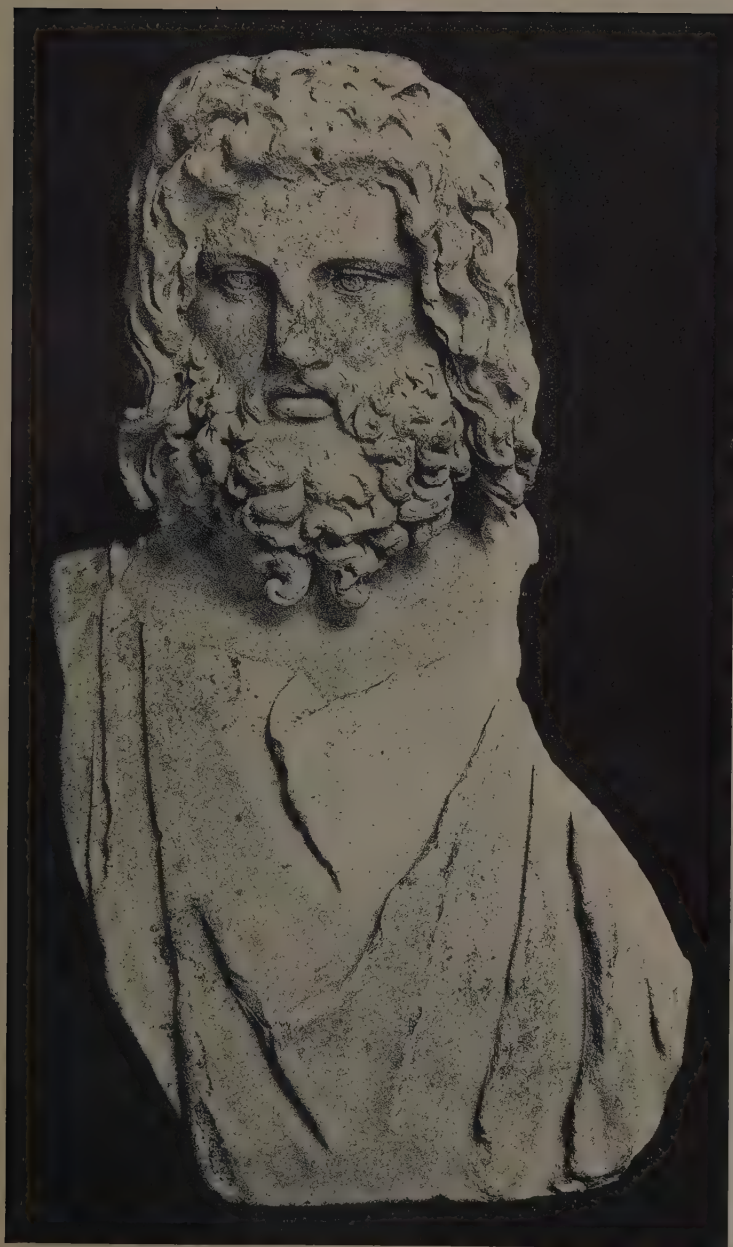
solée d'Halicarnasse vers 348 et qui fit en bronze, vers l'an 312, le portrait de Séleucus I^{er}. C'est donc un contemporain de Lysippe, mais qui paraît s'être volontiers inspiré de Phidias, puisqu'une œuvre de sa main, à Patara en Lycie, était attribuée aussi au maître athénien ¹. Or, les anciens ont mentionné parmi les ouvrages de Bryaxis deux images d'Esculape, l'une groupée avec Hygie, l'autre isolée. Il y a donc quelque apparence — il faut bien ici se contenter d'apparences! — que Bryaxis eut une certaine part, au iv^e siècle, dans la fixation du nouvel idéal plastique d'Esculape. Mais on trouverait encore quelques bons arguments à faire valoir à l'honneur de Scopas ou de Léocharès, sans parler de Praxitèle, auquel M. Wolters a songé. L'archéologie de l'art aspire à devenir une science : elle y aspire d'autant plus ardemment que, pour en arriver là, il lui reste encore bien du chemin à parcourir !

Il y a déjà deux ans que l'on a découvert à Athènes des bas-reliefs originaux de Bryaxis ; par une singulière négligence, on a jusqu'à présent omis de les publier. Nous y reviendrons aussitôt que l'on en aura fait connaître des photographies. Mais nous ne quitterons pas Bryaxis sans signaler, puisque l'occasion s'en présente, un buste encore inédit de Jupiter Sérapis, qui compte parmi les plus excellentes images que nous ayons de ce dieu ². J'en dois la communication à l'obligeance du possesseur, M. Léopold Goldschmidt, amateur parisien dont la belle collection de tableaux n'est pas la seule richesse en matière d'art. Il l'a acquis il y a deux ans à Rome, où on lui a dit que ce marbre avait été retiré du Tibre, renseignement que paraît confirmer la corrosion de quelques parties de la surface. Les bustes de Sérapis, souvent en marbre noir, sont fort nombreux dans les collections et les listes qu'en ont données en dernier lieu MM. Overbeck et Lafaye comporteraient déjà bien des additions ; mais ce sont, en général, des œuvres un peu sèches et dures, comme la tête colossale, provenant de Carthage, qui est entrée récemment au Louvre par un don du commandant Marchand. Aucune trace de ces défauts ne se constate dans le buste que nous publions. Ce mélange singulier de douceur et de gravité, de sérénité et de tristesse, qui caractérise le type de Sérapis, dérivé lointain, et pour ainsi dire romantique de celui du Jupiter de Phidias, a rarement été exprimé avec plus de largeur dans la facture et de sincérité dans le sentiment. C'est une pièce de choix qui ne déparerait aucun Musée.

L'extrême ressemblance que présentent entre eux les bustes de Sérapis a fait conclure de bonne heure à l'influence d'un original commun. Or, Clément d'Alexandrie, dans un passage rempli, du reste, d'absurdités, nous apprend qu'il y avait à Alexandrie une statue célèbre de Jupiter Sérapis ou d'Hadès (Pluton), qui avait été offerte par une ville grecque, probablement Sinope, à l'un des Ptolémées, en reconnaissance du secours en blé qu'elle en avait

1. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1317.

2. Hauteur de la tête : 0^m,27.



BUSTE DE JUPITER SÉRAPIS.

(Collection de M. Léopold Goldschmidt, à Paris.)

reçu pendant une famine. Cette statue, recouverte d'une sorte d'émail noir, où entraient, disait-on, l'or, l'argent, le bronze, le plomb, l'étain et toutes sortes de pierres précieuses, était l'œuvre de Bryaxis. Comme c'est la plus ancienne image de ce dieu dont un texte antique nous révèle la célébrité, et que toutes les images de Sérapis concordent entre elles, il est naturel de rapporter à Bryaxis l'invention d'un type qui répond d'ailleurs parfaitement au caractère du sentiment religieux vers la fin du iv^e siècle avant notre ère.

Une silhouette du Sérapis de Bryaxis, placé dans un temple, figure sur plusieurs monnaies d'Alexandrie, où l'on trouve aussi un type du dieu debout, en souvenir de quelque œuvre d'art dont les textes ne font pas mention. Sur d'autres monnaies très nombreuses de la même ville, on voit seulement le buste du dieu, rarement de face, souvent de profil, toujours reconnaissable au *modius* ou *calathus* qui le couronne et qui, rappelant la forme d'un boisseau, symbolise l'abondance des récoltes, l'inépuisable richesse du monde souterrain¹. La constance des types monétaires n'est pas moins remarquable que la ressemblance des statues et confirme l'hypothèse émise sur l'influence du chef-d'œuvre de Bryaxis.

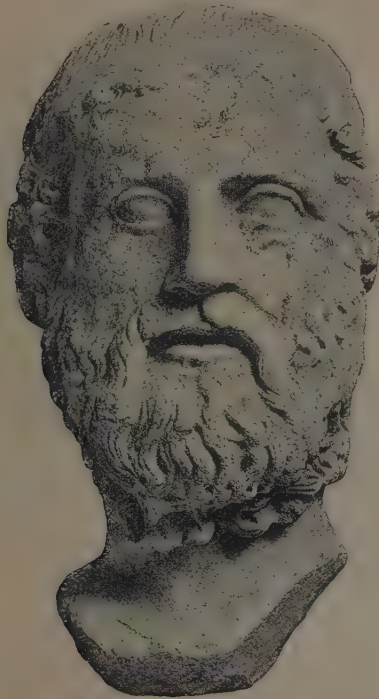
Un fait très curieux, c'est que Sérapis ou Sarapis n'a d'égyptien que le nom : tous ses attributs sont ceux de l'Hadès grec, auquel il a même emprunté Cerbère. Le nom paraît être une forme hellénisée d'*Hesar Hapi*, mot composé des noms d'Osiris et d'Apis et appliqué à une divinité qui était la « forme osirienne », c'est-à-dire défunte et divinisée, du taureau sacré Apis². On se trouve donc en présence d'un culte officiel, introduit par un roi grec en Égypte à la fin du iv^e siècle, dans une intention évidente de rapprochement entre les habitants du pays et ses nouveaux maîtres. Comme le *fiat lux* d'un Ptolémée ne suffisait pas, on entoura l'image nouvelle de légendes populaires destinées à en rehausser le crédit ; nous en avons l'écho dans le passage cité de Clément. Les uns disaient que cette statue n'était pas faite de main d'homme, comme les images du Christ et de la Vierge que montraient les Byzantins ; d'autres affirmaient qu'elle avait été commandée à Bryaxis par le roi d'Égypte Sésostris (!), qui avait fait prisonnier le sculpteur lors de ses expéditions guerrières en pays grec, et qu'elle représentait Osiris, ancêtre du conquérant égyptien. Le seul fait d'avoir rapporté une tradition pareille atteste l'ignorance prodigieuse de Clément en ce qui concerne l'histoire de l'art et l'on frémit à la pensée que bien des renseignements qui courent les manuels remontent à des auteurs encore moins estimables que celui-là. Raison de plus pour faire passer toujours, dans nos études, le témoignage direct des monuments avant celui des textes !

Ce serait un travail séduisant, pour un amateur ayant des loisirs, de

1. Voir R. St. Poole, *Catalogue of the coins of Alexandria and the nomes*, Londres, 1892, avec planches.

2. Poole, *op. laud.*, p. LX.

réunir en volumes de belles héliogravures d'après les têtes les plus caractéristiques que l'art grec et l'art romain nous ont léguées. On en a déjà vu, dans cet article, d'assez nombreux et d'assez beaux spécimens, mais nous ne résistons pas au plaisir d'en reproduire un de plus, le buste du poète Anacréon qui appartient depuis peu au Musée de Berlin ¹. La découverte faite en 1884, à Rome, d'un buste d'Anacréon pourvu d'une épigraphe, a



BUSTE D'ANACRÉON.

(Musée de Berlin.)

permis d'identifier avec certitude, dans les Musées, cinq portraits de l'aimable citoyen de Téos, qui mourut presque octogénaire, peu de temps après la bataille de Salamine, objet de l'admiration de tous les Grecs. Tandis que les Téliens frappaient des monnaies à son effigie, Athènes lui élevait une statue sur l'Acropole, à côté de celles de Xanthippe, le père de Périclès, et de Périclès lui-même ². Comme il est question, dans les auteurs, d'une statue

1. *Jahrb. des Instit.*, 1892, pl. 3.

2. Pausanias, I, 25.

célèbre de Périclès par Crésilas, un des meilleurs sculpteurs de la génération de Phidias, M. Brunn a déjà supposé que l'image d'Anacréon était due au même artiste et M. Kekulé n'hésite pas à croire que la statue de l'Acropole, œuvre de Crésilas, est l'original de nos portraits d'Anacréon. Je suis loin, pour ma part, de me ranger à cette opinion, Crésilas nous est assez bien connu, du moins comme portraitiste, par l'excellent buste de Périclès que l'on conserve au Musée Britannique et je ne trouve pas que le style de cette sculpture, où l'archaïsme reste sensible sous le ciseau du copiste, présente une analogie même superficielle avec l'Anacréon de Berlin. Il ne faut jamais perdre de vue que les statues célèbres, connues seulement par les auteurs, sont des échappées au naufrage de la littérature antique et qu'il devait y avoir, ailleurs qu'à Athènes, bien des portraits renommés d'Anacréon. C'est plutôt dans la tradition d'Alcamène et de Praxitèle que je chercherais l'original du buste de Berlin. Mais il est bien difficile de se former une opinion, en pareille matière, lorsqu'on doit consulter, dans des ouvrages différents, des reproductions diversement fidèles de têtes isolées. Je voudrais que l'amateur dont je parlais tout à l'heure se rencontrât chez nous : si l'idée d'un recueil de têtes antiques pouvait lui sourire, je serais trop heureux de lui en faciliter l'exécution.

Un frappant exemple des services qu'un amateur de goût peut rendre à l'archéologie a récemment été donné par M. Boutroue. Voici le fait. On connaissait depuis longtemps, quoique fort mal, deux bas-reliefs appartenant au duc de Loulé, à Lisbonne; M. Yriarte en avait donné ici même des croquis rapides¹; il en existait, par exemple au Trocadéro, des moulages défectueux et, dans le commerce, des réductions Barbedienne également très insuffisantes. La tradition les faisait découvrir, au siècle dernier, tantôt à Pompéi, tantôt à Herculaneum, mais aucun contemporain n'ayant relaté cette découverte, des doutes sur l'authenticité des deux bas-reliefs avaient pris, depuis plusieurs années, quelque consistance. M. Kekulé, une haute autorité en archéologie, n'avait pas hésité à les déclarer faux, à signaler même le bas-relief antique dont le faussaire s'était inspiré. Comme ces œuvres appartiennent à la série *néo-attique*, c'est-à-dire à la classe des imitations, faites dans l'antiquité même, d'œuvres élégantes et fines du IV^e ou du V^e siècle, la question d'authenticité ne pouvait être tranchée que par une étude directe des originaux. M. Boutroue, chargé d'une mission gratuite au Portugal, eut l'occasion de les regarder de près et put rapporter à M. Homolle deux magnifiques photographies que lui avait offertes le duc de Loulé. Grâce à ces documents et aux impressions très nettes de M. Boutroue², M. Homolle a pu tirer la chose au clair. Il a rappelé l'existence de deux répliques partielles de ces reliefs, l'une à

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, I, p. 556.

2. Voir la communication de M. Boutroue à la Société des Antiquaires, *Bulletin*, 1891, p. 193, 196.

Londres, provenant de la collection Pourtalès, l'autre à Rome, trouvée en 1875 sur l'Esquilin. Ce ne sont pas des répliques par à peu près, mais des copies presque mécaniques, des fac-similés. Il faut donc que les bas-reliefs du duc de Loulé soient bien antiques, et, de plus, qu'ils remontent à un original célèbre. Mais cet original lui-même était une œuvre d'éclectisme, une sorte de compilation de motifs attiques, comme il s'en produisit un grand nombre vers le II^e siècle avant l'ère chrétienne, lorsque les facultés créatrices des artistes grecs commencèrent à s'épuiser et que le goût du *déjà vu* se substitua à celui des nouveautés. Voilà donc une question vidée et, par surcroît, l'archéologie dotée de reproductions excellentes d'après des



QUADRIGE.

(Bas-relief de la collection du duc de Loulé, à Lisbonne.)

œuvres jusqu'à présent mal connues. Il est sans doute très utile de fouiller le sol pour en faire sortir des marbres enfouis, mais cela n'est pas à la portée de tout le monde et l'on y risque la fièvre. Avec un bon appareil photographique et une provision de magnésium, on peut, sans aller bien loin ni coucher sur la dure, faire encore beaucoup de découvertes dans les Musées, ou les rendre possibles, par la mise en circulation, si l'on peut dire, d'un capital archéologique dormant.

Je me reprocherais de terminer ce *Courrier* sans signaler la publication du second volume d'un magnifique ouvrage, dû à un amateur autrichien comme il faudrait qu'il y en eût beaucoup, M. le comte Charles Lanckoronski. *Les Villes de la Pamphylie et de la Pisidie*¹ ne sont pas seulement une œuvre d'archéologie militante, une réunion de matériaux inédits que l'auteur est

1. Édition française, Paris, Firmin-Didot, 1890 et 1893.

allé chercher bien loin, au prix de grandes fatigues et de frais considérables : c'est une des monographies les plus importantes qui existent encore pour l'histoire de l'architecture antique. Les relevés et les restitutions de monuments, dus à M. Niemann, témoignent d'un savoir et d'un goût auxquels on voudrait rendre moins brièvement hommage. Enfin, l'exécution matérielle de l'ensemble est tellement voisine de la perfection, le choix du format in-4°, au lieu du monstrueux in-folio, est si digne d'éloges, que l'on pourra désormais proposer cette admirable publication d'un amateur comme un modèle aux entreprises analogues des gouvernements.

SALOMON REINACH.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCRAUX. — IMP. CHARAIRE ET C^{ie}.

TABLEAUX MODERNES

AQUARELLES, PASTELS, DESSIN

PAR

Aublet, Béraud, Benner, Boudin, Cabanel, Corot, Courbet, Courtois,
Delacroix, Damoye, Doucet, Dupray, Français, Hanoteau,
Isabey, Israels, Iwill, Maignan, Van Marcke, Meissonier, Claude Monet,
De Neuville, Pelouze, Ribot, Rochegrosse, Roybet, Stevens,
Vollon, Yon, Ziem, etc.

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Le Lundi 6 mars 1893, à deux heures

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE

Le Samedi 4, mars 1893

PUBLIQUE

Le Dimanche 5 mars 1893

DE 1 HEURE 1/2 A 5 HEURES 1/2

M^e G. DUCHESNE

Commissaire-Preneur

6, rue de Hanovre, 6

M. HENRI HARO

Peintre-Expert

14, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

VENTE TROUILLEBERT

HOTEL DROUOT, Salle N° 1

LE JEUDI 16 MARS 1893, A DEUX HEURES

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Mercredi 15 mars 1893, de une heure 1/2 à cinq heures 1/2

M^e Jules PLAÇAIS

Commissaire-Preneur

5, rue Hippolyte-Lebas, 5

M. Henri HARO

Peintre-Expert

14, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

Vente après décès de la Collection de M. RICADA

TABLEAUX MODERNES

par

BONVIN, BOUDIN, CAZIN, DETAILLE, CAROLUS DURAN, FANTIN-LATOURE, FORAIN,
FRANÇAIS, GUILLAUMET, HARPIGNIES, HENNER, LHERMITTE, RIBOT,
RAFFAELLI, TASSAERT, VOLLON, etc.

HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Les Lundi 20 et Mardi 21 mars 1893, à 2 heures

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Samedi 18 mars 1893

PUBLIQUE : Le Dimanche 19 mars 1893

de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

M^e Jules PLAÇAIS

Commissaire-Preneur

5, rue Hippolyte-Lebas, 5

M. Henri HARO

Peintre-Expert

14, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

PRIMES DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ
DE
VINGT EAUX-FORTES
de Jules JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier. — *Nouveau tirage*
Prix de vente, 40 francs. — Pour les abonnés, 15 francs ; franco en province, 20 francs.

L'ŒUVRE ET LA VIE DE MICHEL-ANGE

PAR

MM. CHARLES BLANC, EUGÈNE GUILLAUME
PAUL MANTZ, CHARLES GARNIER, MÉZIÈRES, ANATOLE DE MONTAIGLON
GEORGES DUPLESSIS ET LOUIS GONSE

L'ouvrage forme un volume de 350 pages, de format in-8° grand aigle, illustré de 100 gravures dans le texte et de 11 gravures hors texte. Il a été tiré à 500 exemplaires numérotés, sur deux sortes de papier :

1° Ex. sur papier de Hollande de Van Gelder, gravures hors texte avant la lettre, n° 1 à 70 ; 2° Ex. sur papier vélin teinté, n° 1 à 430.

Le prix des exemplaires sur papier de Hollande est de 80 fr. — Pour les abonnés, 60 fr.
Le prix des exemplaires sur papier teinté est de 45 fr. — Pour les abonnés, 30 fr.

RAPHAEL ET LA FARNÈSINE

PAR CH. BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de M. de MARE

UN VOLUME IN-4° TIRÉ SUR FORT VÉLIN DES PAPETERIES DU MARAIS

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatmann, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Prix de l'exemplaire broché, 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. pour Paris ; 25 fr. *franco* en Province ou à l'Etranger, Union postale.

Ajouter 5 francs pour un exemplaire relié en toile, non rogné, doré en tête.

ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CINQUIÈME SÉRIE. — Prix 100 francs. — Pour les Abonnés : 50 francs

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts* les ALBUMS seront envoyés dans une caisse sans augmentation de prix.

Les Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879

PAR LE MARQUIS PH. DE CHENNEVIÈRES

Directeur honoraire des Beaux-Arts, Membre de l'Institut

Réimpression, avec additions, du travail publié dans la *Gazette* : Illustrations nouvelles.

L'ensemble comprend 18 gravures hors texte et 56 dans le texte.

Prix du volume broché, 20 fr. — Pour les abonnés, 12 fr. ; *franco* en province, 15 francs

En vente aux Bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart, Paris



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS

FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine; le Vernis-Martin, la Gouache à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison C^o. ROBINSON et C^o de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)
28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture
et Gravure.

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

ARCHIVISTE - PALÉOGRAPHE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI

Médaille

Industries d'Art décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES
MARSEILLE, 8, rue Cherchell

HENRI DASSON & C^{ie}

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

(Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art
ET DE CURIOSITÉ

5, rue de la Terrasse, 5
(Boulevard Malesherbes)

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1084 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Antiquités et Tapisseries

7, rue Saint-Georges, 7

BEURDELEY

ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, rue Louis-le-Grand

35^e ANNÉE. — 1893

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris.	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements.	— 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . . Épuisé.
Deuxième et troisième périodes (1869-92); vingt-deux années. 1,180 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1893

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5^e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts*, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Eaux-fortes de Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens, etc.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 35 FRANCS.



LE

NOUVEAU SCRIBE DU MUSÉE DE GIZEH



Les fouilles entreprises par M. de Morgan dans la partie septentrionale de la nécropole de Saqqarah ont récemment mis au jour un mastaba en belle pierre blanche, proche le tombeau de Sabou, un peu à l'est de l'ancienne maison Mariette. On n'y a trouvé ni façade architecturale ni chapelles accessibles aux vivants, mais un long couloir étroit qui s'enfonce dans la maçonnerie du Nord au Sud, avec 5° de déviation vers l'Est. Les murs en avaient été parés et lissés pour recevoir la décoration ordinaire, mais, quand le maçon eut achevé son œuvre, le sculpteur n'eut point sans doute le temps de commencer la sienne : on n'aperçoit nulle part aucune de ces esquisses à la pointe ou au pinceau qu'on est accoutumé à rencontrer dans les tombes inachevées de

toutes les époques. Deux grandes stèles, ou, si l'on veut, deux niches en forme de porte, avaient été ménagées dans la paroi de droite, et une statue se dressait devant chacune d'elles, à la place même où les manœuvres égyptiens l'avaient posée le jour des funérailles. La première représente un homme assis sur un escabeau plein, le pague aux reins et, sur la tête, une perruque à rangs de petites boucles

étagées. Le buste et les jambes sont nus, les avant-bras et les mains s'appliquent sur les genoux, la main droite fermée et le pouce saillant, la gauche à plat et le bout des doigts dépassant l'ourlet du pagne. L'ensemble est d'un style un peu mou, autant que la photographie permet d'en juger ; pourtant le détail du genou, la structure de la jambe et du pied sont rendus avec soin, la poitrine et le dos s'enlèvent d'un modelé assez juste, la tête, alourdie par la coiffure, s'emmanche à l'épaule d'un mouvement facile et sans gaucherie. Le visage n'a pas grand relief, et l'expression en est moutonnière, mais la bouche sourit, et les yeux rapportés de quartz et de cristal ont un regard d'une douceur extraordinaire. C'est, somme toute, un fort bon morceau d'imagerie égyptienne, et qui tiendrait sa place dans n'importe quel musée.

Le nouveau scribe était accroupi devant la seconde stèle. Il mesure 0^m,51 de haut, à peu près la taille de son confrère que nous possédons au Louvre, et il lui ressemble assez pour qu'on puisse les décrire tous deux presque dans les mêmes termes. Les jambes repliées sous eux et tendues à plat contre le sol, dans une de ces postures familières aux Orientaux, mais presque impossible à garder pour un Européen, le buste droit et d'aplomb sur les hanches, la tête levée, la main armée du calame et bien en place sur la feuille de papyrus étalée, ils attendent encore l'un et l'autre, à six mille ans de distance, que le maître veuille reprendre la dictée interrompue. Le mouvement et l'attitude professionnels sont saisis avec une vérité qui ne laisse rien à désirer : ce n'est pas seulement un scribe que nous avons devant nous, c'est le scribe tel que les Égyptiens le connaissaient dès le début de leur histoire. L'habileté avec laquelle les traits généraux qui appartenaient à chaque classe de la société ont été démêlés et coordonnés par les sculpteurs compte pour beaucoup dans l'impression de monotonie que leurs œuvres produisent sur les modernes. Cette impression s'atténue et s'efface presque, dès qu'on y regarde d'un peu près et qu'on voit de quel soin ils ont su noter et traduire toutes les particularités de forme et d'allure qui composent leur physionomie propre à chacun des individus qui vivent dans un même milieu social ou exercent une même profession. Nos deux scribes ne croisent pas les jambes de façon identique, mais celui du Louvre passe la droite en avant, celui de Gizeh la gauche. Ce n'est point choix raisonné, et au début les enfants s'accroupissent comme cela vient, sans préférer une jambe à l'autre ; mais l'habitude vient bientôt qui les immobilise dans l'attitude une fois prise, et l'on

voit aujourd'hui encore en Orient des gens qui sont ou gauchers ou droitiers de jambe, peu qui soient gauchers et droitiers indifféremment. Le scribe du Louvre couche la main en tenant le calame, celui de Gizeh la tient haute. Le scribe du Louvre redresse le buste et se lève sur les hanches, celui de Gizeh se tasse et arrondit légèrement le dos. C'est bien là une particularité de la personne et non une question d'âge, car un coup d'œil jeté sur les deux statues montre que le scribe de Gizeh est plus jeune que celui du Louvre. Il a le corps plein et bien en chair, mais ferme et sans rides : celui du Louvre a des plis et la poitrine flasque. Le premier n'a pas dépassé la trentaine, tandis que le second compte certainement plus de quarante ans. Qui voudra pousser la comparaison point à point, reconnaîtra l'habileté raffinée dont les deux vieux tailleurs de pierre ont fait preuve en copiant leurs modèles. C'est la vie prise sur le fait.

Aucune des deux statues ne porte un mot d'inscription qui nous apprenne le nom et les qualités de notre personnage. Ce ne devait pas être le premier venu : un tombeau de grande taille supposait toujours une fortune considérable, ou une haute position dans la hiérarchie administrative qui suppléait à la médiocrité de la fortune. Il arrivait aussi que Pharaon, voulant récompenser les services rendus par quelqu'un de son entourage, lui accordait une statue, une stèle, une tombe entière que les architectes royaux construisaient aux frais du trésor. Il est donc certain que notre scribe anonyme tenait un bon rang de son vivant, mais dans quelle dynastie doit-on le placer ? Il ressemble de si près au scribe du Louvre qu'il était évidemment contemporain de celui-ci : il vivait donc vers la fin de la V^e dynastie, et l'on arrive au même résultat si on le compare aux autres statues qui sont conservées à Gizeh. C'est le style des statues de Ti et de Rânofir, de ces dernières surtout. L'une d'elles est de très belle allure, celle qui portait jadis le n° 975 au Musée de Boulaq ¹. Elle représente Rânofir, debout, les bras collés au corps, la jambe portée en avant, dans l'attitude du prince qui regarde ses vassaux défilant devant lui. Si petite que soit notre vignette, on ne peut manquer de remarquer combien le style de ce morceau est identique à celui du scribe. En premier lieu, la coiffure est la même, et ils ont l'un et l'autre la tête encadrée pour ainsi dire d'une perruque évasée. Les cheveux ou les fibres qui la composent étaient gommés, comme

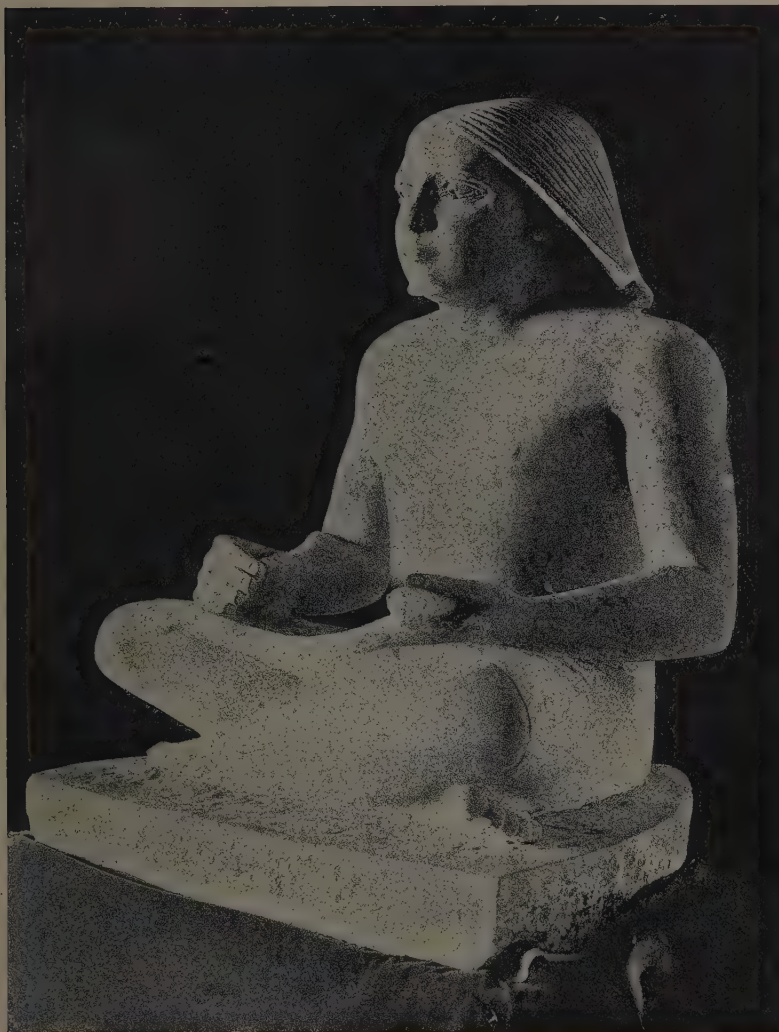
1. Maspero, *Guide du visiteur au Musée de Boulaq*, p. 28.

aujourd'hui encore les chevelures de certaines tribus africaines : bien ajustés sur le front et sur le sommet de la tête, ils s'écartaient du crâne en descendant et formaient autour de la face une sorte d'écran sombre qui accentuait la teinte blanchâtre des chairs. Le modelé du torse et des jambes, la musculature des bras, sont rendus de même dans les deux cas, et l'expression de fierté qui caractérise la physionomie de Rânofir rehausse les traits un peu vulgaires du nouveau scribe accroupi. Ce sont là autant de faits qu'on n'observe plus sur d'autres portraits de nos personnages. La statue assise que j'ai décrite en premier lieu a l'aspect général de notre scribe et le représente; mais la technique et le sentiment diffèrent à ce point qu'elle appartient nécessairement à un autre sculpteur. De même pour Rânofir. Celle de ses statues à laquelle on avait donné le n° 1049 au Musée de Boulaq¹ n'a point la grande allure qu'on admire sur la statue n° 975 : elle est si lourde, si vide de style et d'expression, qu'on dirait presque un autre personnage. La différence de faire prouve qu'on s'était adressé à deux artistes divers pour exécuter les statues d'un même homme. L'identité du faire nous oblige en revanche à reconnaître la même main dans la statue n° 975 de Rânofir et dans notre nouveau scribe accroupi : les deux œuvres sont sorties d'un atelier unique.

Il serait curieux de rechercher si, parmi les statues que les musées renferment, il ne s'en trouve point d'autres qu'on puisse rapprocher de ces deux-là et rapporter à une commune origine. Je n'en connais point jusqu'à présent, mais je dois ajouter à ce que j'ai dit l'indication d'un signe particulier auquel on pourra les distinguer. Les Égyptiens avaient l'habitude de peindre leurs statues et leurs bas-reliefs : mais les couleurs dont ils les revêtaient étaient plus variées et plus sujettes à changer qu'on ne pense généralement. On est accoutumé à ne voir pour les chairs qu'un ton rouge-brun, qu'ils ont en effet employé fort souvent; mais ils n'usaient pas que de celui-là, et l'on rencontre des figures d'homme enluminées de façon très diverse. La statue n° 975 et le nouveau scribe accroupi ont une coloration qui s'éloigne beaucoup de l'ordinaire. Celle de la statue n° 975 a pâli depuis le temps qu'on a sorti Rânofir de son tombeau et qu'on l'a exposé à la lumière; mais celle du scribe accroupi de Gizeh est fraîche encore, et imite aussi fidèlement que possible le teint jaune tirant sur le rouge de nos fellahs modernes. La

1. Maspero, *Guide du visiteur*, p. 221.

plupart des archéologues qui s'occupent de l'art égyptien négligent les faits du genre de celui que je viens de signaler. Je



LE NOUVEAU SCRIBE DU MUSÉE DE GIZEH.

(Découvert à Saqqarah, par M. de Morgan.)

les ai relevés de mon mieux durant mon séjour en Égypte, et c'est en les coordonnant systématiquement que je suis parvenu

à constater l'existence soit à Memphis même, soit dans le village ancien de Saqqarah, de deux ateliers principaux de sculpteurs et de peintres, à qui la clientèle des derniers temps de la V^e dynastie confiait le soin de décorer les tombes et de tailler les statues funéraires. Chacun avait son genre particulier, ses traditions, ses modèles dont il ne s'écartait pas volontiers. Les commandes se répartissaient entre eux dans des proportions inégales, selon qu'il s'agissait de statues isolées ou de bas-reliefs. Je ne me rappelle pas avoir remarqué des différences de stylesensible, entre les tableaux qui couvrent les murs d'un même mastaba : on s'adressait pour ce genre de travail à l'un ou l'autre des deux ateliers, qui se chargeait à lui seul de l'entreprise. Pour les statues au contraire on avait recours aux deux à la fois. la besogne ainsi divisée allait plus vite et l'on avait plus de chance de l'achever pour le jour des funérailles. Je ne veux point dire qu'il n'y eût alors que les deux ateliers dont je parle : j'ai cru trouver la trace de plusieurs autres écoles, mais peut-être avaient-elles une vogue moindre, peut-être le hasard des fouilles ne leur a-t-il pas été favorable jusqu'à présent.

M. de Morgan, encouragé par ce premier succès, a mis de nouveaux ouvriers à Saqqarah. Je ne sais ce qu'il a découvert depuis quelques semaines, mais j'ai bon espoir. La fortune le suit partout où il va, et lui donne du nouveau dans des endroits qui paraissaient être épuisés depuis les travaux de Mariette : elle lui voudrait manquer qu'il serait homme à la contraindre par sa vigueur et par son activité.

G. MASPERO.



EXPOSITION
DES
ŒUVRES DE MEISSONIER

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)

II.

LE PEINTRE. — LE DESSINATEUR.



Je ne pense pas que jamais artiste ait joui d'une célébrité supérieure à celle de Meissonier ou plus loin répandue. Il s'était fait, dans le monde, une place à part de maître impeccable et glorieux, poursuivant ses desseins à l'écart et rendant des oracles en peignant ses petits tableaux. Charles Lebrun, qui fut premier peintre de Louis XIV, et Louis David, qui fut premier peintre de Napoléon I^{er}, n'eurent pas, à coup sûr, un plus officiel prestige, encore qu'il ne se prévalût d'aucun titre officiel. Sous le second Empire, Meissonier prenait, tout d'un coup, une sorte de caractère d'artiste national, au sens chauvin du terme : il suivait Napoléon III à Solferino, à cheval, revêtu d'un uniforme particulier dessiné par lui-même. On l'écoutait, on l'admirait, on le choyait à l'envi. A son tour, la République, respectueuse de tous les vrais talents, le comblait de ses faveurs.

Aux expositions publiques, il suffisait qu'il envoyât ses œuvres à la

¹ Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VIII, p. 242.

dernière heure. Les règlements n'étaient point faits pour lui. Tout grand jury d'État l'avait pour président, comme d'office. En 1884, pour fêter le cinquantième anniversaire de son premier envoi au Salon, on réunissait dans la galerie Georges Petit, ses toiles les plus fameuses; l'administration des Musées détachait du Luxembourg sa *Bataille de Solferino* et la reine d'Angleterre se dessaisissait, deux mois entiers, de sa *Rixe*, afin de s'associer à l'hommage. A chaque instant, les journaux dénombraient les sommes énormes dont ses tableaux étaient payés. Tel amateur d'Amérique avait acquis au prix de plusieurs centaines de mille francs une seule de ses peintures. Je n'oublierai jamais, quant à moi, la longue apothéose que fut pour lui l'Exposition universelle de Paris, en 1889. Il ne présidait pas seulement le jury, il trônait en pleine gloire. Au banquet, organisé en son honneur par ses collègues, après le vote des récompenses, plus de vingt orateurs français ou étrangers le saluèrent, en d'enthousiastes improvisations, chef éclatant, incontesté de l'École française. Bientôt après, il se voyait décerner le grand cordon rouge des généraux d'armées. Victor Hugo lui-même, au comble de la popularité, ne connut point de plus chaudes ivresses.

Il va de soi que, notant ici ces choses, je n'ai en vue que d'exposer, de bonne foi, une situation unique et que je n'entends nullement user d'ironie. Depuis deux ans, le vieil artiste est couché dans sa tombe. Quatorze cents de ses ouvrages, peints, dessinés, aquarellés, gravés ou modelés, rassemblés, présentement, en cette même galerie de la rue de Sèze, où il put naguère envisager son passé d'un regard, nous permettent d'interroger sa carrière et nous incitent à la juger. Je vais essayer de résumer sans parti pris les idées qui se posent ou les questions qui se proposent. Meissonier fut un maître, à plusieurs égards, très extraordinaire. Ses qualités essentielles ne redoutent pas un examen que la critique ne saurait, d'ailleurs, plus longtemps ajourner. Si, par certains côtés, des réserves se commandent, les mérites exclusifs du peintre n'en accuseront que mieux leur vrai caractère. Au surplus, un respect qui se refuse le droit de mettre en balance les vertus et les défauts d'un homme célèbre, les richesses et les pauvretés d'une production typique, n'est que puérité.

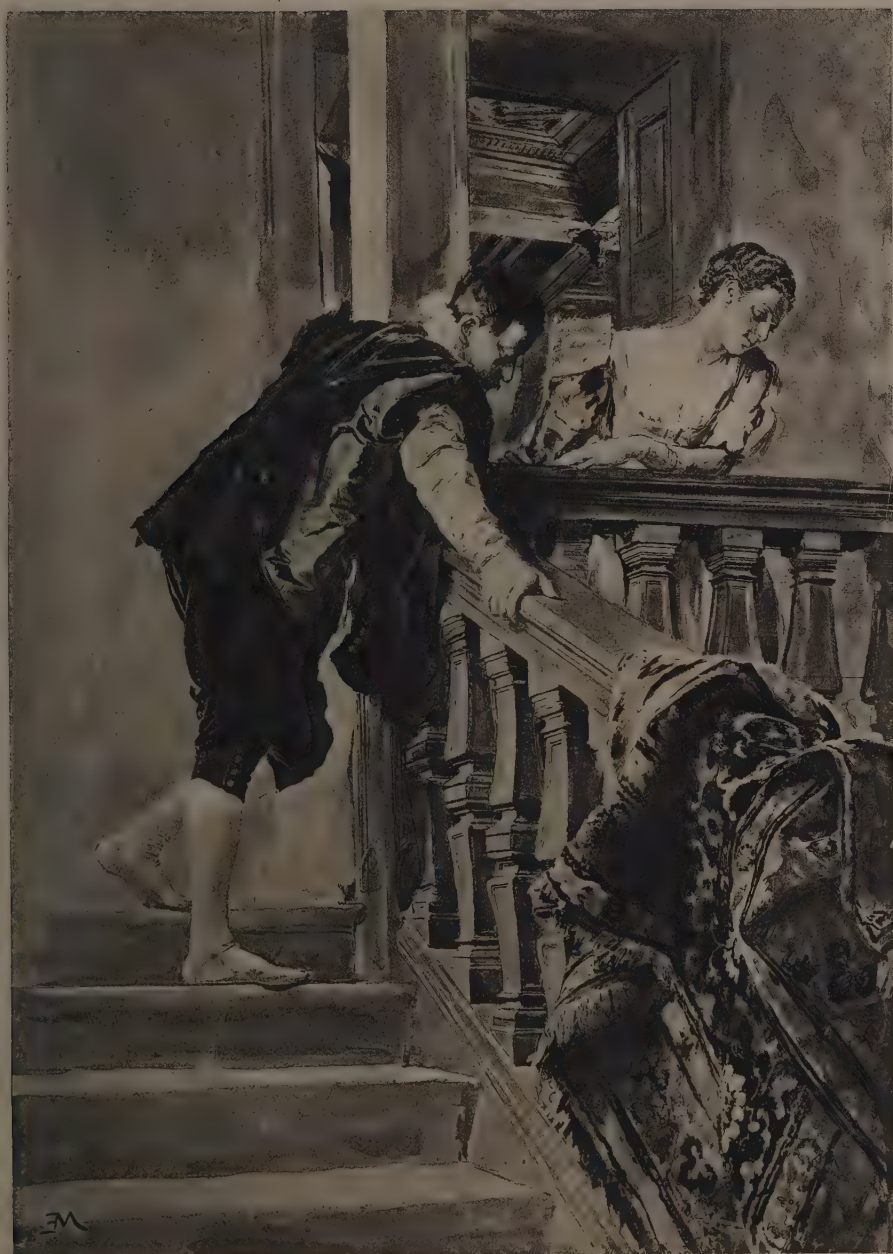
Tout d'abord, un coup d'œil paraît indispensable sur les origines de Meissonier et les causes déterminantes de sa fortune. Il naît à Lyon, en 1814 : c'est dire assez que les derniers éblouissements de l'épopée impériale illuminent ses premiers souvenirs. Son



ÉTUDE DE DRAPERIE POUR LES « ÉVANGÉLISTES » (1838).

(Dessin à la sanguine, par Meissonier.)

père, bourgeois économe, prudent, madré, type pur du Lyonnais, à ce qu'on rapporte, gagne maigrement la vie des siens dans un petit commerce et tâche à faire de son fils un commerçant. On devine, par là-même, sur quels principes sévères de constante vérification des détails, d'application suivie et patiente est élevé l'enfant. Sa mère, cependant, fait, naïvement, à ses moments perdus, un peu de peinture. Voilà sans nul doute le point de départ de sa vocation. Un jour, il déclare tout nettement qu'il veut être peintre et telle est sa résolution que rien ne l'en fera démordre. Désormais, cette précision d'esprit, cette ténacité lyonnaise, développées en lui par son éducation élémentaire, vont s'adapter aux préoccupations de l'art. J'ai lu que, durant les premières années de son séjour à Paris, de 1825 à 1830, il a peint des sujets pour trumeaux et jusqu'à des tableaux-horloges, avec son camarade Daubigny. Le fait est possible; mais je me rappelle avoir entendu le maître s'honorer de n'avoir jamais rien négligé pour assurer ses progrès, même dans les infimes productions de ses débuts. Ses sujets-trumeaux et ses tableaux-horloges lui auront donc servi d'étude. L'ordre scrupuleux qui est en sa volonté et en son intelligence a dû s'étendre immédiatement à sa technique, à ses façons de procéder, à tout son « idéal ». Comment se comporte-t-il à l'atelier de Léon Cogniet, où l'a fait entrer Tony Johannot? Je ne sais. Combien de temps y demeure-t-il? Je l'ignore. Le point indubitable, c'est que pas une influence d'école ne l'atteint. Autour de lui, l'on est classique ou romantique; lui n'a pas plus de goût pour l'antiquité congelée que pour le moyen âge flamboyant. On se le représente volontiers fréquentant, au Louvre, les petits maîtres des Pays-Bas dont plusieurs sont de grands peintres. Il aime ces bourgeois de race, gens pratiques, avisés, soigneux. Son premier tableau : *Bourgeois flamands*, exposé au Salon de 1834, en fait la confidence. Médiocre composition sans conteste, cette scène que nous vîmes à l'Exposition du cinquantenaire artistique de Meissonier, et débilement peinte, mais profondément différente de tout ce qui s'exécute à la même date. Ce qui distingue le programme de l'artiste, c'est la simplicité de l'invention, quoique sous le couvert de costumes historiques, avec une préoccupation de défini et de fini. Nous aurons de lui des joueurs d'échecs, des violoncellistes, des liseurs, des hallebardiers, des amateurs d'estampes, d'innombrables petits personnages vêtus tantôt à la mode flamande, tantôt au goût d'Holbein, tantôt à la façon du xviii^e siècle, mais toujours rigoureusement étudiés d'après le modèle, poussés au rendu



E. Meissonier pinx.

Hélog G. Petit

SUR L'ESCALIER

Aquarelle appartenant à M. Ch. Meissonier

Gazette des Beaux Arts.

Imp. A Clément. Paris

le plus exact, entourés d'accessoires de nature morte appropriés. Par le choix des thèmes, comme par le raffinement croissant d'une exécution à la fois très large et très minutieuse, le jeune peintre se fait remarquer. Sa *dissemblance* le recommande à la curiosité, la beauté de sa technique retient l'admiration des connaisseurs et l'in-



CULOTTE D'UN REITRE.

(Étude à la sanguine, par Meissonier.)

concevable imitation des moindres détails émerveille la foule. Le succès toujours grandissant de Meissonier s'explique de la sorte. En 1847, Thoré le qualifie de « petit peintre de grande manière ». En 1855, il est un des triomphateurs de l'Exposition universelle. On ne saurait être ni plus fidèle à ses origines, ni plus logique en son développement.

Mais, vers 1858, une aspiration nouvelle agite cet héritier de l'École hollandaise : il veut être un des historiens de nos gloires

militaires. Le cheval et le cavalier commencent à le préoccuper souverainement. Son tableau de *Napoléon III et son État-Major à la bataille de Solferino*, exposé en 1860, montre son talent tout renouvelé. Élargissant alors ses cadres et haussant ses visées, voici que Meissonier se met en devoir d'évoquer la légende du premier Empire. Sa popularité s'accroît en des proportions inouïes; l'artiste prend position; au degré supérieur, dans l'imagination publique; il devient comme le peintre de l'État et de la nation. *Mil huit cent quatorze*, au Salon de 1864, lui vaut un sacre d'enthousiasme. Chose étrange, les événements de l'année terrible ne modifient en rien l'attitude du public vis-à-vis du peintre de l'épopée impériale et ne changent point de façon appréciable la direction des idées esthétiques de Meissonier. Sans doute, il a pris du service dans la garde nationale, avec le grade de lieutenant-colonel, pendant le siège de Paris; il a fait quelques déclarations politiques et jeté sur un petit panneau une allégorie composite de la *Défense de Paris*; mais plus que jamais son art se voue à l'évocation des anciennes guerres. La figure de Napoléon I^{er} l'obsède, dans le dernier tiers de sa vie, ainsi qu'elle obsédait les libéraux de la Restauration. Ses impressions d'enfance et ses souvenirs de jeunesse, longtemps endormis au fond de sa mémoire, se réveillent peu à peu, alors que tous les courants qui nous emportent n'ont plus rien de ceux d'autrefois. Néanmoins, telle est la force de sa situation que la série de ses tableaux militaires rétrospectifs se poursuit au milieu d'incessants éloges. Il y a, en cet ensemble de conditions singulières, quelque chose de paradoxal, disons mieux, d'un peu factice. Avec les surprenantes qualités qu'il fait paraître. Meissonier n'est pas l'homme de son temps. Son esthétique, plus compliquée qu'elle ne semble, se base sur un compromis douteux entre la réalité et l'archéologie et touche de fort près, en dépit de la magistrale perfection des œuvres, à l'esthétique de l'illustration.

Aux diverses causes qui ont établi la vogue de l'artiste vient s'ajouter un mouvement d'une extrême importance pour le soutien de sa renommée. J'aborde ici un ordre d'idées dont je sais la délicatesse; mais je demande qu'il me soit permis, sans nul esprit de dénigrement, d'énoncer un fait caractéristique. Meissonier, depuis le commencement de sa carrière, patient, persévérant, acharné à des réalisations quasi miniaturales, a créé un nombre infini de tableaux minuscules, d'une technique admirable et qui ont pris, par la force des choses, une valeur d'argent énorme, à l'égal des plus précieuses orfèvreries. Les amateurs ont fait, de longue date, pour acquérir de

pareils ouvrages qu'on se disputait dans les deux mondes, des sacrifices retentissants. Que la spéculation se soit mêlée au dilettantisme pour accélérer l'enchérissement, je n'y puis contredire; mais l'en-



ÉTUDE DE JAMBES.

(Dessin à la sanguine, par Meissonier.)

chérissement était, à coup sûr, naturel et la spéculation se fondait au moins autant sur le durable et lapidaire mérite des peintures que sur l'élan de la mode. Or, la fédération des propriétaires de tableaux

de Meissonier, ayant immobilisé, pour les obtenir, des sommes considérables, a donné à la réputation du peintre une rare solidité. Je suis loin de déplorer cette action des collectionneurs, mais je la constate. Elle a sa logique et sa justice et, quoi qu'on en dise, elle n'entrave point la marche de l'art, à laquelle elle reste étrangère. Seulement, sur ce point encore, on se rendra compte de ce que la situation du peintre de la *Rixe* et de *Mil huit cent quatorze*², vraiment, de singulier.

J'ai connu l'homme assez pour en vouloir parler avant de m'occuper de sa production. Petit, ramassé, cambré en sa courte taille, sanglé dans son veston, portant haut sa tête forte, bien dessinée sous ses cheveux gris, les traits accentués, le teint coloré, la poitrine tout inondée de sa ruisselante barbe blanche, il semblait très autoritaire et même très cassant. Ce n'était là que l'impression première. On le reconnaissait bientôt cordial et bienveillant, quoique fantasque, s'exaspérant des résistances et finissant par y céder, regrettant ses brusqueries et en effaçant volontiers l'amertume par d'affectueux retours. Ses amis affirment qu'il avait dans l'intimité de soudains abandons d'une sensibilité exquise; M. Alexandre Dumas fils va jusqu'à dire qu'en ses inégalités même il restait un grand enfant. Une scène bizarre à laquelle je me trouvai mêlé, au cours des opérations du jury de 1889, me fait adopter l'opinion de M. Dumas. C'était un matin, devant les tableaux exposés au Palais Mexicain, et les jurés français n'avaient devant eux qu'un employé s'exprimant en langue espagnole. Meissonier s'irrita, bondit, jeta feu et flamme; puis, tout d'un coup, voyant le fonctionnaire mexicain multiplier ses révérences sans comprendre un mot de l'algarade, il partit d'un bel éclat de rire et lui tendit la main.

Un trait m'avait beaucoup frappé dans la conversation du maître : la grande abondance de détails et l'absence d'idées générales. C'est là, justement, ce qui définit son art. Je laisse aux psychologues de déterminer point par point le rapport de l'homme aux œuvres; pour moi, je ne vois pas que l'auteur de la *Lecture chez Diderot* et des *Joueurs de boule* ait jamais fait passer en aucune de ses peintures ces effluves de sensibilité dont on l'honore, où fait sentir les soubresauts de son humeur. S'il y eut sur terre un peintre égal à lui-même, en toute occasion, le pinceau à la main, tendant sa volonté entière, concentrant tous ses dons à l'état aigu, se gardant jalousement de l'émotion troublante pour arriver au suprême de l'exécution, ce peintre a nom Meissonier. Tout ce qui pouvait faire trembler sa

main, il l'a évité. Les problèmes qu'il s'assignait touchaient à la composition et, par-dessus tout, au rendu littéral des formes par lui choisies. Je ne crois pas que l'humanité l'intéressât autrement qu'à un point de vue secondaire et anecdotique. Une vraie pensée ne se dégage que d'un petit nombre de ses toiles. L'historiette la plus insignifiante suffisait à lui fournir des gestes, des allures, des physionomies, des habits pittoresques, des accessoires et un milieu. Et rien ne lui coûtait pour mener son thème au degré absolu. Jamais il ne se sépara d'un morceau qu'il n'y eût mis tout ce qu'il était en lui d'y mettre. Comme conscience, il fut exemplaire; comme plénitude de réalisation, même dans l'infinitésimal, il fut souvent miraculeux.

II.

Les quatorze cents numéros portés au catalogue de l'Exposition présente n'épuisent pas, il s'en faut, l'œuvre complet du célèbre artiste; mais sa maîtrise y apparaît, au moins, sous tous ses aspects et toutes ses tendances successives s'y manifestent. Les esquisses sont assez nombreuses. L'une remonte, évidemment, à l'époque des débuts de Meissonier : celle où se voient les quatre évangélistes, debout, drapés à l'italienne, en des attitudes convenues, avec une apparition du Christ, les mains ouvertes, au fond, dans un brouillard de lumière. D'autres, infiniment plus curieuses, — celle de la *Rixe*, par exemple, — nous montrent l'auteur procédant, à la façon romantique, par frottis bitumineux, touchés de couleurs chaudes et confuses, à la Diaz. Pour un rien, les petits personnages ébauchés ainsi feraient penser à Isabey. Deux ou trois sujets préparés, — principalement une *Assemblée de musique*, évoquent les fantaisies de Diaz ou plutôt de Baron. Nous savions depuis longtemps que le peintre de la *Lecture chez Diderot* subit, un moment, le charme de cet éblouissant Diaz, dont la palette fut, quelquefois, comme chargée de suc de fleurs; Thoré nous a dit qu'il acheta de ses ouvrages. Mais un Meissonier, doué des dons tyranniques de l'exécution directe, se sent bientôt médiocre quand il déserte le terrain positif pour les improvisations véhémentes ou les visions de féerie. Le despotisme de sa virtuosité d'après nature, qui met le meilleur de sa force dans le nerveux achèvement, est si rigoureux que, contre l'ordinaire, ses études partielles, brossées en vue de ses tableaux, sont presque

toujours inférieures à la réalisation définitive. Sa brosse est incisive et lente comme un burin : elle grave les caractères progressivement, avec une insistance qui fait entrer la vie locale dans les formes, bon gré malgré. Le peintre est si franc que l'apparence de difficulté vaincue se dissimule. L'effort obtenu de précision a tant de souplesse que le résultat paraît aisé. Par là, sans contredit, Meissonnier est unique.

L'influence des Hollandais sur sa carrière éclate aux yeux les moins prévenus. C'est à l'École des Pays-Bas qu'il a contracté son goût pour les intérieurs sobres et qu'il a trouvé les exemples de ses Musiciens, de ses Liseurs, de ses Joueurs aux échecs ou aux cartes, de ses Buveurs, de ses Amateurs de tableaux et de ses Fumeurs. Les autres modèles en picaresques habits ou en armure, reîtres, lansquenets, bravi, haliebardiens, mousquetaires, qu'il se plaît à représenter, ramènent à la donnée hollandaise les personnages chers à l'époque romantique. N'est-ce pas de Pieter de Hooch et de ses émules que viennent ces effets de rayons glissant par une fenêtre et s'amortissant dans l'atmosphère moelleuse d'un appartement? (Le *Graveur*, le *Déjeuner*, le *Jeune homme à la fenêtre*...) La recherche de l'ambiance est constamment à remarquer. Point de violence ou d'affectation coloriste. Le ton est voulu discret; les fonds ont une richesse calme; les accessoires du mobilier se tiennent à leur place et les figures, quels que soient leurs vêtements, ont l'importance qui convient (*Fumeur noir*, *Dessinateur devant un cheval*, *Liseur noir*, *Liseur blanc*, *Liseur à la veste rose*). Vers 1858, l'harmonie s'altère; l'artiste se permet des localités rouges ou rougeâtres qui inquiètent l'œil (*La Partie gagnée*). Son coloris aura, désormais, des duretés et des aigreurs. Il n'importe. Cette série comprend quelques-uns des morceaux de Meissonnier les plus simples, les plus larges et les plus frappants. Le peintre ne saurait, d'une façon générale, être égalé aux Hollandais, dont il s'inspire, pour une raison qu'on verra plus loin. Toutefois, en un sens particulier, si les Pieter de Hooch, les Van der Meer de Delft, les Ostade et les Terborg le dominent, n'hésitons pas à le reconnaître bien au-dessus des Gérard Dow et des Miéris, si souvent cités à propos de lui. Ce n'est pas là, somme toute, un éloge à dédaigner.

Mais le maître a subi, de bonne heure, une autre influence dont on ne parle pas assez : celle des vignettistes, dessinateurs et gouacheurs français du XVIII^e siècle. Il a regardé les compositions de Gravelot, de Moreau le jeune, de Lawreince, de Blarenbergh. Dès

1836, chargé de dessiner cent vingt vignettes pour l'illustration de la *Chaumière indienne*, tout indique que son attention s'est portée sur les anciens modèles d'un art si français et, par le fait, il a renoué à



ÉTUDE DE JAMBES.

(Dessin à la sanguine, par Meissonier.)

la tradition. Les leçons prises à cette bonne école aboutiront à la *Lecture chez Diderot*, à la *Confidence*, au *Vin du curé*, — tableaux ingénieux et spirituels. — D'autre part, il est difficile d'envisager le

Maréchal ferrant, le *Dimanche à Poissy* et le *Tourne bride*, sans se rappeler nos vieux peintres de *bambochades*. Certes, Meissonier ne les imite point, surtout dans l'exécution, mais il se rattache à leur mode. Malheureusement, ces saynètes à groupes échelonnés font apparaître en lui un défaut grave : l'absence du sentiment de la perspective. Un point ou un personnage éloigné du spectateur est traité avec une netteté de détails qui rompt l'ordre des plans. Je citerai le clocher de Poissy, vu à travers les arbres, dans le *Dimanche à Poissy*, et la figurine d'arrière-plan du *Tourne bride*. Quelquefois, en même temps que les règles de perspective sont violées, celles des proportions sont méconnues : c'est le cas de ce précieux tableautin : les *Joueurs de boules à Antibes*, où le joueur qui lance la boule est à la fois trop petit et trop détaillé. J'ajoute que, souvent, dans cette série, les minuties compromettent l'unité d'impression. L'adresse s'affiche : elle prodigue partout les microscopiques luisants et les reflets imperceptibles, les cassures et autres bagatelles d'habileté.

Les *Joueurs de boules à Antibes*, que je viens de mentionner, appartiennent, d'ailleurs, à un groupe d'œuvres particulier que j'appellerai la série d'Antibes. Ici, l'auteur s'est, méritoirement, préoccupé d'ambiance extérieure et de grande clarté diffuse en plein air. Il aborde avec décision la recherche des valeurs d'ombre et de lumière au soleil (les *Joueurs de boules*, les *Oliviers d'Antibes*, les *Blanchisseuses*) ou des transparences bleues du ciel ensoleillé à l'infini (la *Route de la Salice*, *Vue d'Antibes*, paysages animés des portraits du peintre et de son fils à cheval). Cette suite d'œuvres date de 1869 à 1874. La facture de ces vues de pays n'est pas, évidemment, très rustique ; on voit à certains aspects plus de précieux qu'on ne voudrait. Cependant, Meissonier marche très hardiment, alors, dans une voie moderne et ne se répète point. Bien mieux, ses *Blanchisseuses* ont une saveur de vérité surprise et saisie qui ne lui est pas coutumière.

Car, c'est à ce trait que j'en dois venir : il est certain que, dans l'ensemble de ses tableaux de genre, le maître dépense un talent incroyable à naturaliser des personnages de convention et que nous finissons par nous lasser de ses reîtres et de ses lansquenets, de ses mousquetaires et de ses bravi. Voilà une de ses toiles : la composition en est simple et rationnelle ; les figures paraissent tout à leur action : le dessin est prestigieux, la peinture est large en sa microscopie, et nous nous émerveillons. Mais voilà, d'un coup, vingt de ses toiles : notre étonnement s'émousse, l'émotion ne surgit pas ;

nous nous demandons à quoi bon tant de science et de conscience pour ne jamais sortir des réalités d'atelier ?

Oui, le maître eut une vertu rare : la fidélité à soi-même. Mais,



ÉTUDE PEINTÉ PAR MEISSONIER, D'APRÈS SON CHEVAL SOLIMAN.

(D'après une eau-forte de M. Ch. Courty.)

selon la nature d'esprit que l'on possède, cette vertu fait de nous un profond accumulateur de faits et de pensées, ou un précis notateur de formes et un virtuose. Or, Meissonier, — à peu d'exceptions près,

— a peint ses tableaux comme un joaillier cisèle ses bijoux, dans la parfaite connaissance de la valeur qu'ils ont et en dehors de toute inquiétude morale, de toute passion, qui ferait tressaillir son outil. Ce n'est pas des hommes qu'il place devant lui; il ne tolère que des modèles. Les Hollandais peignaient leurs compatriotes et leurs amis dans leur milieu, sous leurs habits caractéristiques, en leurs usages de tous les jours. Nos peintres familiers du XVIII^e siècle en faisaient autant. Lui, par malheur, ne s'intéresse pas à la vie réelle. A ses yeux, un jardinier n'est pas un jardinier ou un mendiant un mendiant : c'est un prétexte à travestissement. Parmi les oripeaux d'une garde-robe de théâtre, il choisit une défroque civile ou militaire du temps de Louis XIII ou du temps de Louis XVI. Le travestissement est si complet que le modèle, arrangé de ses mains, cesse même d'être un modèle pour devenir un mannequin. La belle affaire, après cela, que de supposer à cet être d'aujourd'hui une existence d'autrefois, des idées, des goûts, des mœurs dont il n'a pas notion et de nous offrir, au lieu d'un mendiant ou d'un jardinier authentique, un hallebardier fictif ou un faux mousquetaire!

Ah! certes, je comprends qu'on revendique le droit à la fantaisie. Mais Meissonier est-il donc un fantaisiste? Delacroix le reconnaissait, dit-on, pour « le plus incontestable maître de notre époque » et, techniquement, il avait raison. Nous avons énuméré, plus haut, de nombreux chefs-d'œuvre et nous en mentionnerons d'autres encore. Pourquoi faut-il que son cœur ne batte pas pour le temps où il vit? Il a si bien pris l'habitude de dédaigner ses contemporains, que, voulant, un beau jour, faire leur portrait, il n'y peut plus réussir. Aucune des effigies signées de son nom ne saurait prendre rang parmi ses beaux ouvrages — même celle de l'ancien ministre Victor Lefranc aux chairs briquetées, aux mains trop fortes. Pour la femme, on l'a cent fois remarqué, la place qu'il lui fait dans sa peinture est presque nulle. Deux ou trois petits portraits de M^{me} Sabatier, dont un charmant, — le corsage aux rubans verts; — un agréable portrait de la blonde baronne Thénard; deux ou trois tableaux où la femme intervient comme sur la couverture d'une romance (le *Chant*, le *Peintre*, *A l'ombre des bosquets*), et voilà tout l'essentiel. Or, c'est ici, principalement, que notre admiration s'embarrasse. De la science, une conscience imperturbablement appliquée à l'arbitraire, de la patience jusqu'à l'héroïsme, et pas un souffle de passion! Une incomparable certitude de trait, et nulle vérité foncière de la vie traduite par le style, nulle sensibilité!

Sortez de votre maison et regardez attentivement les passants de la rue en songeant, tour à tour, à des maîtres diversement personnels : à Delacroix, à Ingres, à Millet. Vous vous rendez parfaitement compte du caractère qu'ils eussent donné à telle figure déterminée ;



ÉTUDE DE GUIDE POUR LE « 1807 ».

(Eau-forte de M. Lalauze, d'après une étude peinte de Meissonier.)

vous pouvez même tracer sur une page d'album une silhouette de la figure à la manière de chacun d'eux. Recommencez aussitôt l'expérience en songeant à Meissonier. Ce n'est pas par une constatation résolument individuelle, reconnaissable au premier coup de crayon que s'affirme celui-ci : c'est par une totale et photographique exactitude.

Au demeurant, avec un tel homme, nous trouvons toujours où nous ressaisir. L'émotion lui manque, disais-je ? Et voici la *Barriade aux journées de juin*, un tas de cadavres sur l'amoncellement des pavés, à la tête d'une rue déserte et crépusculaire : un tableau poignant, libre et fort. Et voilà les *Tuileries au mois de mai 1871*, un amas de décombres, un lamentable effondrement et, par delà les murs tragiques, à travers une fenêtre béante, la vision de l'arc de triomphe du Carrousel, dont le quadrigé d'airain semble s'enfuir. Et, dans un autre genre, moins spontané, plus théâtral, très noble et très suggestif, pourtant, nous envisagerons *Mil huit cent quatorze*.

III.

Depuis longtemps, le maître s'était fêré du cheval et du cavalier. La guerre d'Italie venait d'être déclarée : il demanda et obtint l'autorisation de suivre l'empereur sur les champs de bataille. Au bout de trois mois, la paix était signée et Meissonier dressait ce procès-verbal de victoire : *Napoléon III et son état-major à Solferino*. Du haut de cette éminence où se pressent les généraux derrière le souverain, on surveille la plaine à demi submergée de la fumée des canonnades. On sent que la brutale artillerie a supprimé l'actif courage des combats passés, que les soldats ne sont plus là que pour servir de cible aux artilleurs et que des géomètres se battent à coups de calculs. Mais ce qui frappe surtout, en cette surprenante petite toile, c'est la neuve, la décisive interprétation des chevaux immobiles et piétinants. Meissonier est l'un des premiers peintres du cheval qui se puissent mentionner. L'épopée impériale, telle qu'il la rêve, va le lancer au milieu de ses fatidiques chevauchées.

On a cent fois raconté comment l'artiste parvint à décomposer les allures du cheval, passant de longues heures en selle, dans son parc de Poissy, pour observer les moindres mouvements reflétés par une glace ou se laissant glisser sur un petit chemin de fer en pente, tandis que le cheval courait parallèlement. Lorsqu'en 1864 son *Mil huit cent quatorze* fut exposé, plusieurs critiques s'étonnèrent. Meissonier, sûr de son fait, persévéra. Personne n'ignore plus que les photographies instantanées lui ont formellement donné raison. Seulement, certains peintres ont affecté, ces dernières années, de représenter des chevaux en des fractions de mouvements enregistrées par l'objectif et que l'œil ne peut démêler. Le grand artiste évita ce

travers : il ne montra jamais que ce qui peut se découvrir, n'ayant pas attendu, d'ailleurs, pour procéder à sa découverte, l'application



LE TROMPETTE DU « 1807 ». "

(Eau-forte de M. Kralké, d'après une étude peinte de Meissonier.)

de la photographie. « Les anciens, disait-il, et particulièrement les Assyriens, avaient trouvé les mouvements justes du cheval. Je crois les avoir retrouvés pour la première fois depuis eux. » C'était là une vérité glorieuse.

Avec quel soin ses chevaux sont étudiés, on n'a, pour le reconnaître, qu'à jeter les yeux sur la série de maquettes en cire exposées rue de Sèze. Ces modelages méritent d'être examinés un par un et observés sous tous leurs aspects. Le maître y attachait, paraît-il, une haute importance. Ils restent le fier témoignage de son sagace labeur.

Des grands tableaux consacrés à la légende de l'empereur, *Mil huit cent quatorze* est le plus populaire. « Les généraux sous un ciel triste et sur un terrain ravagé, escortant Napoléon réduit à la défensive, se sentent plus ou moins envahis par le doute et sont bien près de ne plus croire en lui. » C'est ainsi qu'il formulait l'argument de son œuvre. L'empereur s'avance, enveloppé dans sa redingote grise, monté sur son cheval blanc, silencieux, fatal. Un suaire de neige piétinée par places couvre la terre. L'escorte chemine comme un troupeau. Je ne me dissimule point qu'il y a là un certain esprit de théâtre. J'ajoute que la peinture, longuement exécutée, prise et reprise, a déjà poussé au noir. Tout compte fait, une tragique impression s'en dégage. La composition l'emporte, de beaucoup, à mon avis, sur le *Mil huit cent six (Iéna)* et le *Mil huit cent sept (Friedland)*, exposés ensuite.

Iéna! Le grand capitaine assiste, du haut d'un mamelon, au furieux départ d'un nuage de cuirassiers. Immobile, engoncé dans sa redingote grise, sur son cheval immobile comme lui, il contemple ses rêveries à travers le vague plus qu'il ne considère, à travers la plaine, le tourbillon par lui déchainé. Devant lui, postés de distance en distance, de rouges cavaliers font sentinelle. Les généraux, à quelques pas de reculée, supputent les conséquences de l'action, fouillent les lointains de la lorgnette. Un ciel gris, sans transparence, pèse sur la vaste scène au lieu de l'envelopper. En bonne foi, le talent déborde; mais à quoi bon cette littérature peinte? Le Napoléon rêveur est une conception de cabinet ou d'atelier: il joue la profondeur à la manière d'un comédien: je ne le sens pas intimement profond. Chaque personnage, chaque cheval, chaque accessoire, a été manifestement, obstinément exécuté d'après nature — et le tableau n'est sensiblement qu'une imagination.

Friedland! « Napoléon est ici le point sculptural autour duquel tout gravite, le vainqueur aux pieds duquel se précipite un flot d'hommes enivrés de sa gloire, en le saluant à pleins poumons de leurs vivats. » Ainsi parle Meissonier, définissant son œuvre où le talent se multiplie en vain. Ah! combien Raffet nous émeut davantage en nous montrant nos chers troupiers, nos grognards

héroïques, marchant tout droit, parlant tout franc ! Point de rhétorique avec Raffet : une sensibilité rude et saine, crûment exprimée.



ÉTUDE DE GUIRASSIER POUR LE « 1807 ».

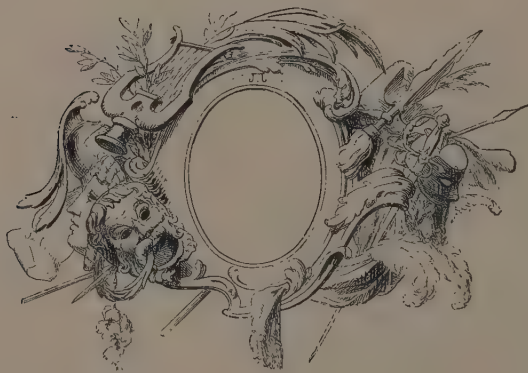
(Eau-forte de M. Ch. Courtry, d'après une étude peinte de Meissonier.)

Meissonier a eu trop de talent, pas assez de sensibilité et, sur son déclin, le culte de la rhétorique. Rappelez-vous, si vous en doutez, l'allégorie du *Triomphe de la France*, préparée par lui pour le Panthéon.

« La France répand la lumière, offre la paix. Je la représente sur un char trainé par des lions que conduisent la Prudence et la Force. De la main droite, elle élève un flambeau; de la gauche, appuyée sur les tables de la Loi, elle tient les balances de la Justice. Minerve la protège. A ses côtés marchent les Lettres et les Arts. Derrière le char, l'Agriculture, l'Industrie et la Science sont portées par des paysans, des ouvriers et des étudiants. Des cavaliers sans armes et couronnés de lauriers précèdent le cortège, des branches d'olivier dans leurs mains, à l'ombre de notre drapeau national, et d'autres cavaliers le suivent, déployant des étendards et représentant tous les peuples. »

Est-ce à une conclusion pareille que devait aboutir celui qui n'avait été, à ses débuts, ni romantique, ni classique et qui avait si bien revendiqué les droits de l'exactitude du rendu? Aucune étrangeté, comme on voit, n'aura manqué à sa carrière. Mais nous faisons peu de compte des inconséquences de Meissonier. Il fut parmi nous, non pas un initiateur, mais un praticien hors de pair, un maître d'une insigne probité professionnelle, un rare peintre de chevaux, le roi reconnu d'un petit royaume tout spécial relevant de l'Empire de Virtuosité. Ses tableaux étonneront à bien des titres la postérité curieuse : elle en classera quelques-uns au rang des œuvres typiques et beaucoup d'autres au rang des tours de force et des gageures. Et, de la sorte, Meissonier fera, non moins que dans le présent, figure à part dans l'avenir.

L. DE FOURCAUD.





E. Meissonier del.

Héliog. G. Petit

PORTRAIT DE M^{ME} E.M.

Etude à la Sanguine appartenant à M^{me} Méquillet.

Gazette des Beaux-Arts.

Imp A. Clement. Paris

L'EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF DE MADRID

(TROISIÈME ARTICLE¹.)

IVOIRES



1 les ivoires ne sont pas en très grand nombre à l'Exposition de Madrid, il semble par contre qu'on ait choisi les plus beaux qui soient conservés en Espagne pour les réunir dans les vitrines du nouveau Musée archéologique. On doit citer tout en premier cet étonnant Christ espagnol que possède le Musée archéologique et qui figura en 1882 à l'Exposition de Lisbonne². Il n'était pas encore exposé lorsque nous avons quitté Madrid, mais, ainsi qu'on nous l'a affirmé, il a été depuis placé au milieu des autres trésors archéologiques. Cette pièce est un spécimen fort caractéristique de l'art espagnol au ^x^e siècle. Il est

sorti d'un de ces ateliers d'ivoiriers qui ont fourni d'objets religieux les églises et les couvents d'Espagne avant que les artistes français du

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. IX, page 148.

2. Voir *Gazette* : Ch. Yriarte, *Exposition rétrospective de Lisbonne*, 2^e période, t. XXV, p. 537.

xiii^e siècle aient commencé à importer leurs œuvres dans ce pays; invasion artistique qui semble avoir arrêté l'essor de certains centres espagnols. C'est un Christ barbare, aux traits rudes, aux gros yeux à la prunelle de verre, aux pieds énormes. Il est formé de trois pièces; les deux bras ont été rapportés au corps et le tout a été fixé sur la croix par trois clous. Les bras de la croix sont décorés d'ornements gravés, feuilles et animaux, dont la disposition rappelle singulièrement l'art oriental. En bordure, tout autour de la croix, jusqu'aux pieds du Christ, court une série de petits personnages nus dans des poses bizarres, entremêlés d'animaux et de rinceaux. Au-dessus de la tête du Christ, l'inscription : IHC . NAZARENVS . REX . IVDEORV̄ et plus haut, le Sauveur lui-même, tenant une croix; ici, il a la tête entourée d'un nimbe crucifère. Dans la bordure en haut de la croix, un ange et la colombe du Saint-Esprit. Un petit personnage nu, Adam, soutient le « suppedaneum » sur lequel le Christ pose les pieds. Le grand intérêt de cet ivoire est dû à la présence d'une inscription qui permet de le dater d'une façon précise. Sur le pied de la croix, sont sculptés les noms de Ferdinand, roi de Castille (1037-1065), et de la reine Sanche : FERDINANDVS . REX — SANCIA . REGINA.

Le revers est sculpté; au centre, l'Agneau divin et aux extrémités de la croix, les symboles des quatre évangélistes. Des animaux et des feuillages complètent la décoration. Avant d'appartenir au Musée archéologique, ce Christ était conservé dans l'église de Saint-Isidore de Léon, à laquelle il avait été donné par le roi Ferdinand I^{er}.

Un coffret d'ivoire byzantin des plus curieux fait partie, comme la croix de Ferdinand I^{er}, des collections du Musée archéologique. Ce coffret, à peu près carré, a un couvercle en forme de toit. Sur les trois plaques d'ivoire qui forment le devant et les côtés, des apôtres et anges sont sculptés dans une série de compartiments; au-dessus de la tête de chacun d'eux est une arcature surmontée d'une construction, sorte de monument supporté par des colonnes. Des inscriptions abrégées sont gravées sur chaque arcature, elles font allusion à sept béatitudes : *Beati pacifici*; — *Beati misericordes*; — *Beati mundo corde*;

1. Cet ivoire a été décrit par Ch. de Liñas, en 1885, dans la *Revue de l'Art chrétien* (*Le Crucifix de la cathédrale de Léon, au Musée de Madrid*), p. 185-192, pl. v et vi, et auparavant par M. Manuel de Assas, dans le *Museo español de Antigüedades*, t. I^{er}, 1872, p. 193-210 (*Crucifijo de marfil del rey Fernando I^{er} y su esposa dona Sancha*).

— *Beati qui lugent*; — *Beati qui persecucionem...*; — *Beati mittes*; — *Beati pauperes spiritu.*

La plaque formant le revers de ce coffret ayant disparu à une



CHRIST D'IVOIRE DE FERDINAND DE CASTILLE (XI^e SIÈCLE).

(Musée archéologique de Madrid.)

époque ancienne, a été remplacée par huit bandes d'ivoire provenant de coffrets arabes et mauresques (xii^e au xv^e siècle); plusieurs sont décorées de caractères coufiques; d'autres de palmiers et d'animaux, tels que griffons, lions affrontés, biches.

Cet ivoire semble appartenir par son style au x^e siècle. Il a été signalé par M. Amador de los Rios dans un intéressant travail paru il y a vingt ans¹.

De Saragosse provient un fort curieux cor d'ivoire du xi^e siècle, tout décoré d'animaux assez grossièrement sculptés. On nous a affirmé que, dans un inventaire du xv^e siècle, il est désigné comme ayant appartenu à Gaston II de Foix (1315-1343).

Parmi les plus beaux diptyques d'ivoire français du commencement du xiv^e siècle, on peut classer celui que le monastère de l'Escorial a envoyé à l'Exposition². Dans quatorze petits compartiments sont retracées toutes les scènes de la vie du Christ. On voit successivement sur un des volets les rois mages à cheval et sur l'autre volet, l'Adoration des mages, puis l'Enfant Jésus au milieu des docteurs et le Christ assis dans le prétoire; dans d'autres compartiments, le Christ, recollant l'oreille de Malchus que saint Pierre vient de couper, le Christ attaché à la colonne, le Christ portant la croix, la Crucifixion, la Descente de croix, la Mise au tombeau, l'Apparition à la Madeleine, les saintes femmes au tombeau, le Christ aux limbes et la mort de Judas, rendue avec un réalisme voulu : Judas est pendu à un arbre, de son ventre ouvert sortent les intestins. Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette pièce, c'est l'existence d'une grande partie des couleurs dont l'ivoirier avait décoré son œuvre. Elles ont encore conservé une certaine fraîcheur qui tranche sur le fond blanc de l'ivoire.

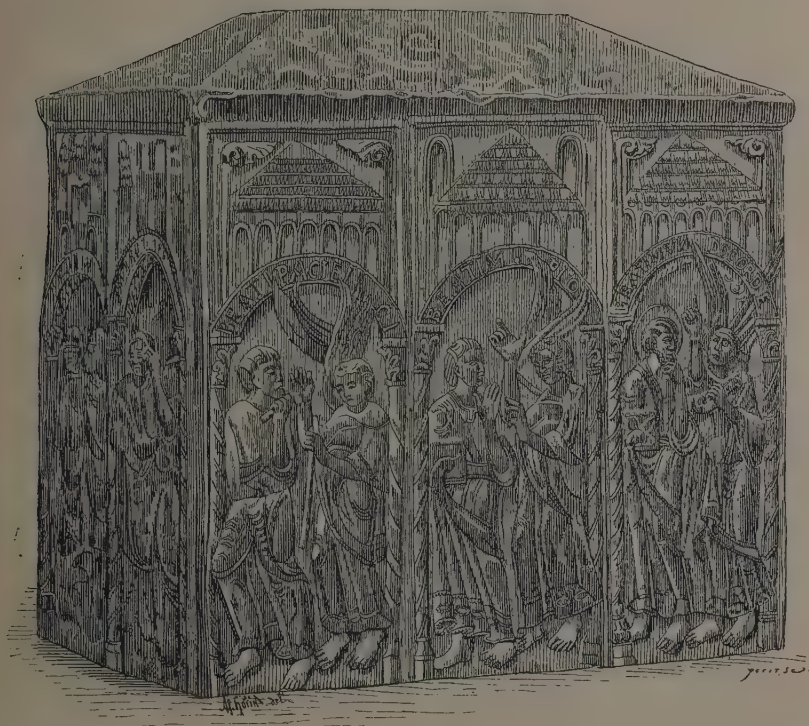
Un diptyque français, qui date à peu près de la même époque que celui de l'Escorial, a été exposé par le Musée archéologique. Comme travail, il est inférieur au précédent. Chaque volet est divisé en trois compartiments; deux des six scènes de la vie du Christ qui y sont figurées, se voient également sur l'ivoire de l'Escorial : le Christ recollant l'oreille de Malchus et la Crucifixion. Dans les quatre autres compartiments se trouvent représentés le Lavement des pieds, l'entrée du Christ à Jérusalem, la Cène et la prière du Christ au jardin des Oliviers. Un volet de diptyque (xiv^e siècle) appartient également aux collections du Musée archéologique.

Il eût été intéressant de réunir à l'Exposition quelques-uns de ces

1. Museo español de Antigüedades, t. II (Madrid, 1873), p. 545-559 (*Arqueta de marfil de la colegiata de San-Isidoro de Leon*).

2. Museo, etc., t. II, p. 361-372 (Jose Amador de los Rios, *Diptico de marfil existente en el monasterio del Escorial*).

étonnants coffrets arabes et mauresques, dont celui du Musée de Burgos est peut-être le plus beau spécimen. Nous n'avons vu à Madrid que deux pièces de ce genre. L'une appartient à une collection particulière d'après nos souvenirs; elle n'était pas sculptée, mais elle avait une décoration peinte en or; une inscription coufique était encore con-



COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE (X^e SIÈCLE).

(Musée archéologique de Madrid.)

servée en partie. L'autre pièce provient de la cathédrale de Palencia; elle rappelle comme sujets et comme style le coffret de Burgos. Les motifs chers aux Arabes, biches et oiseaux affrontés, palmes, y sont sculptés avec la plus grande finesse. On y voit aussi des scènes de chasse ainsi que des lions dévorant des biches. Une inscription coufique qui court en haut du coffret, donne, suivant les renseignements que nous a fournis fort aimablement M. Minguez, la date et le lieu de fabrication de cet ivoire. Il aurait été fait à Cuenca en l'an 441 de

l'hégire, c'est-à-dire en 1049 de notre ère. Des bandes d'émail de Limoges champlévé ont été rapportées sur les joints ¹.

Les collections particulières ont fourni peu d'ivoires à l'Exposition. Je ne vois guère à citer qu'un délicieux petit triptyque appartenant à M. le comte de Valencia ². Ce charmant spécimen de l'art français du commencement du xiv^e siècle est d'une étonnante finesse de sculpture. Quinze sujets sont disposés sous des arcatures gothiques au sommet desquelles sont encore attachées de petites perles. L'Annonciation, la Fuite en Égypte, la Présentation de l'Enfant Jésus au Temple et les autres scènes de la vie du Christ sont rendues avec cette habileté qu'avaient seuls nos ivoiriers des siècles passés. Nous ne croyons pas qu'il existe dans nos collections de pièce comparable à celle-ci.

ORFÈVRERIE.

L'Exposition est particulièrement riche en objets d'orfèvrerie religieuse, on devait s'y attendre d'ailleurs. La plus grande partie est, il est vrai, composée de ces fastueuses pièces espagnoles du xv^e et du xvi^e siècle en or et en argent, que la dévotion des rois et des grands seigneurs accumula avec une sorte d'orgueil dans les églises et les couvents. Il y a peu de chose à dire de cette catégorie d'objets d'art, précieux plutôt par la richesse de la matière que par la valeur artistique. L'autre partie comprend un certain nombre de pièces de premier ordre. Il faut citer tout d'abord un fort curieux coffret en bois, recouvert de plaques d'argent repoussé (cathédrale d'Astorga). Sur le couvercle de ce coffret, en forme de toit, sont les figures de saint Jean et de saint Luc et une inscription qui permet de le dater d'une façon précise : ADEFONSVS . REX . SCAEMENA . REGINA . Le roi Alphonse III le Grand (866-910) avait épousé la princesse Chimène. Un agneau pascal : AGNUS . DEI est également représenté sur ce couvercle. Sur la face du coffret et sur les côtés est une série d'arcatures sur deux rangs superposés; sous les arcatures du rang supérieur, sont de petites feuilles; sous les autres, des anges. Les deux petits côtés du couvercle montrent les figures de l'archange Gabriel et d'un ange indéterminé.

1. Ce coffret mesure 10 centimètres de hauteur sur 14 cent. 1/2 de largeur.

2. Ce triptyque a 164 millimètres de hauteur et 163 millimètres de largeur.



PAIX EN ARGENT CISELÉ (TRAVAIL PORTUGAIS DU XVII^e SIÈCLE).
(Académie des Beaux-Arts de Lisbonne).

L'église de Husillos (diocèse de Palencia) a exposé une jolie petite Vierge en cuivre de Limoges (xiii^e siècle). La Vierge assise tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. Le siège, orné de cabochons, s'ouvre par une porte émaillée ; à l'intérieur devaient être mises des reliques. Un socle sur lequel est placé ce reliquaïre est décoré d'une inscription en lettres gothiques : AVE . MARIA . GRACIA . PLEN.

Deux statuettes d'argent doré du xv^e siècle de saint Jacques de Compostelle et de saint Pierre, la première de travail français, la seconde de travail espagnol, proviennent de Santiago. Elles ont conservé encore une partie de leur décoration coloriée. Les figures et les mains sont peintes. Deux écussons aux armes du donateur et de la donatrice, Jean de Roucel et sa femme, sont fixés au socle de la statuette, bien connue, de saint Jacques. Une inscription gravée sur la base rapporte qu'elle fut apportée de Paris à la cathédrale de Santiago par un nommé Jean ¹.

M. Catalina y Garcia, secrétaire général de l'Exposition, a prêté une des pièces les plus intéressantes de ses collections : une petite châsse en étain (xv^e siècle) décorée de figures de saints et de plusieurs scènes religieuses gravées, parmi lesquelles on distingue le baptême du Christ. Ainsi que l'indique une inscription en lettres gothiques, ce coffret devait contenir les saintes huiles. Citons encore un reliquaïre en cristal de roche orné d'une riche monture d'orfèvrerie, qui a été donné, dit-on, à Philippe II par le duc de Mantoue Vincent^{1^{er}}. Il appartient actuellement au monastère de l'Escorial.

Parmi les reliquaïres espagnols en forme de chef, nous ne voyons guère à mentionner qu'un buste de sainte d'argent doré et peint, du xvi^e siècle (Trésor de Santiago); la sainte porte une chemisette et un corsage richement orné, sa tête est couronnée de fleurs. Signalons également un chef et un bras-reliquaïre du xvii^e siècle, de la cathédrale de Huesca.

Un très grand nombre de croix a été envoyé à l'Exposition. Parmi celles du xiii^e siècle, presque toutes décorées d'émaux de Limoges, on en a pu remarquer une qui fait partie des collections de M. le comte de Asalto. Suivant les habitudes des émailleurs de Limoges, la figure du Christ a été émaillée et rapportée sur la croix ; sur les bras de celle-ci, deux petites figures, celles de la Vierge et de

1. *Nobiles vir dominus Joannes de Roucel, miles, de regno Francie, dederunt istam imaginem et Jehanna, uxor eius, ad honorem Dei et sancti Jacobi de Galecia et ego Johan aportavi de Parisiis, ex parte prefati domini. Orate pro eis.*

saint Jean ont été également fixées. De Limoges aussi, mais d'une époque postérieure (xv^e siècle), provient une croix de cuivre émaillée (église de Villameriel, diocèse de Palencia); les deux larrons ont été rapportés sur les branches de la croix.

Une jolie croix du xvi^e siècle appartient au monastère de l'Escorial. La légende veut qu'elle ait été portée par le roi Alphonse III de Castille à la bataille de Las Navas de Tolosa (1212) et donnée par ce roi au monastère de las Huelgas, près de Burgos! Elle est renfermée dans un étui de cuir repoussé, qui semble avoir été fait pour une autre pièce d'orfèvrerie que celle-ci. Le trésor du même monastère a exposé deux crucifix italiens du xvi^e siècle; ce sont de véritables merveilles. L'un est entièrement en cristal de roche; la monture est encore émaillée; l'autre, qui n'a pas plus de quatorze centimètres de hauteur, est en or émaillé.

Trois églises du diocèse de Palencia, les églises d'Amusco, de Villamuera de la Cueva et de Santa-Cruz de Medina de Rio-Seco, ont fait sortir de leurs trésors des croix d'argent et d'or qui n'ont pas moins d'un mètre de hauteur. Elles sont toutes du xvi^e siècle et ont été faites par des orfèvres espagnols. L'une d'elles, celle de l'église d'Amusco, est datée d'une façon précise par une inscription gravée dans un cartouche : ESTA . CRVZ . SE . HIZO . ANO . DE . MDVIII.

Il serait trop long de citer ici toutes les somptueuses croix espagnoles du xvii^e siècle, dont il y a véritablement profusion à l'Exposition, nous avons d'ailleurs dit plus haut qu'au point de vue artistique elles ne présentent qu'un intérêt relatif.

Mentionnons cependant, comme spécimen, celle de Tarazona, riche pièce décorée de pierres précieuses et d'émaux. L'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne a montré une de ces croix (xvi^e siècle) qui avait déjà figuré à l'Exposition rétrospective de cette ville en 1882.

Parmi les quelques crosses exposées, je n'en vois guère qu'une à citer. C'est une crosse d'orfèvrerie limousine, dont la douille est émaillée (Musée archéologique). Dans la volute est figurée la scène de l'Annonciation, si fréquemment représentée dans ce genre d'objets religieux (xiii^e siècle).

Les calices sont en fort grand nombre, mais en général du xvi^e ou du xvii^e siècle. Une très belle pièce, en argent doré, le calice de l'église Saint-Nicolas de Valence, est d'origine italienne (xvi^e siècle); la plupart des autres calices sont de fabrication espagnole. Citons parmi ceux du xvi^e siècle, ceux de la cathédrale de Valence, de l'Escorial,

de la cathédrale de Huesca, de Tarazona (daté : 1583) et ceux des églises du diocèse de Palencia : églises de Piña de Campos, de Villameriel, de Becerril de Campos et du monastère de Saint-Dominique. Le calice qui appartient actuellement à ce dernier monastère aurait été donné, suivant la tradition, au commencement du xvi^e siècle, par Ferdinand le Catholique aux moines de Ségovie.

Quelques jolies paix italiennes du xvi^e-siècle ont été réunies dans les vitrines de l'Exposition. Celle qu'a envoyée le monastère de l'Escorial est une des plus belles. Le centre est occupé par la représentation en bas-relief de l'Ascension. Au sommet de cette scène, un cercle au milieu duquel se trouve le Père Éternel. Une petite statuette du Christ surmonte ce cercle. Le tout est en argent doré. Une autre paix, en or émaillé, nous montre, sur un fond de nacre, saint Jérôme dans le désert (cathédrale de Valence). Au milieu d'une autre pièce du même genre, en argent doré, qui vient de Ségovie, est enchâssé un camée de jaspe byzantin du xiv^e ou du xv^e siècle, représentant la Résurrection ; sur une bande en or, qui le surmonte, est une bataille de fantassins et de cavaliers très finement ciselée. De chaque côté, des petites niches contiennent des statuettes de saints, parmi lesquelles on distingue saint Jean et saint Pierre.

L'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne a envoyé un *osculatorium* en argent ciselé, de style manuelin, qui a déjà figuré à l'Exposition de Lisbonne ¹. C'est un des meilleurs spécimens de cette orfèvrerie religieuse portugaise du xvi^e siècle, au sujet de laquelle nous pourrions répéter ce que nous avons dit plus haut de l'orfèvrerie religieuse espagnole de cette époque.

De Barcelone vient un joli ostensor français en argent doré (xv^e siècle). La partie centrale, de forme fuselée, est portée sur un pied ; de chaque côté part une branche supportant une statuette d'ange dont le visage est peint. On remarque, parmi les objets religieux du diocèse de Palencia, trois ostensoirs de la fin du xv^e siècle et du xvi^e siècle. L'un d'eux (trésor de l'église d'Astodillo) a conservé ses anciens poinçons. Le nom de l'orfèvre : PADILLA, et un écusson aux armes de la ville de Valladolid y sont frappés. Le nom de l'orfèvre est répété plusieurs fois. Nous ne mentionnons que pour mémoire un ostensor qui est un véritable monument, il a été donné par le pape Alexandre VI à l'église de Jativa (diocèse de Valence). Il aurait été fait, dit-on, avec le premier argent apporté d'Amérique.

1. Voir. Ch. Yriarte, *loc. cit.*, p. 561.

Nous avons signalé, dans notre premier article, à propos des émaux, deux burettes émaillées de Laudin. Il en existe d'autres à l'Exposition, mais en étain (cathédrale de Léon); elles pourraient bien être françaises d'origine. L'une d'elles est décorée des armes de France, une autre des armes d'Angleterre. Elles ont une forme



MÉDAILLON DE BRONZE DE FERDINAND LE CATHOLIQUE.

(Collection de M. le général Noguès.)

tout à fait arabe (xiii^e siècle). La même cathédrale a envoyé, avec ces burettes, deux calices également en étain, qui sont à peu près de la même époque.

Terminons cette énumération déjà longue des objets religieux, en signalant le vase d'Astorga. Le corps, de travail oriental, gravé de plantes en relief, est en cristal de roche. Il a été monté en argent doré et muni de deux anses. Cette pièce hors ligne peut se rapprocher du joyau du même genre conservé au Musée du Louvre, la buire de Saint-Denis

Dans deux vitrines sont réunis plusieurs bijoux des collections royales et de l'Escorial. On peut admirer une fort belle coquille en améthyste, montée sur un pied en or émaillé. Elle est fixée au pied par son bord inférieur et est décorée d'une tête d'ange en or émaillé, appliquée en son centre. (Collection de S. M.) De l'Escorial, viennent une jolie petite pendeloque en or, de forme rectangulaire, à fond en or émaillé de bleu et de vert, représentant une Adoration des Mages, et un coffret en cristal monté en or dont M. Bonnaffé a savamment parlé dans l'*Art*¹.

Parmi les pièces d'orfèvrerie civile, on remarque une masse en argent du xvi^e siècle (restaurée, nous a-t-on dit, en 1649), insigne d'un des syndics de Valence, et un casque, qui forme le sommet de la bannière dite la « senyera », fondu et ciselé par Juan Caldero en 1587. Ce casque, en argent, est surmonté d'une couronne et d'un cimier en forme de chauve-souris (Ajuntamiento de Valence). Dans la vitrine de M. le général Noguès, est disposée toute une série de vases espagnols, en argent, de formes variées, du xvi^e et du xvii^e siècle. De la vaisselle plate du xvi^e siècle, aiguières, fruitiers, coupes, a été exposée par les collections royales de Portugal.

Deux collections de petits objets sont particulièrement intéressantes; l'une, de bijoux et de décorations de l'Inquisition (xvi^e au xix^e siècle) réunie par M. le général Noguès; l'autre, de pendants de chevaux (xiii^e au xv^e siècle) réunie par M. le comte de Valencia. Ces pendants de chevaux sont en général en cuivre émaillé et ciselé; ils ont parfois des inscriptions. Ainsi l'un d'eux représente un chien attaché, avec cette légende : *Suella me* (lâchez-moi).

M. le commandant Herrera, M. Pablo Bosch et M. le comte de Estaban, ont disposé dans deux vitrines quelques fort belles médailles espagnoles, italiennes et françaises du xvi^e siècle et quelques séries de monnaies espagnoles. M. le général Noguès a exposé une admirable épreuve d'une très rare médaille de Ferdinand le Catholique. A côté, M. Noguès a placé un délicieux petit nielle, en forme de pendeloque, portrait d'un personnage florentin du xv^e siècle.

Deux armures de cavaliers du Musée de l'Armeria ont été montées dans la salle où l'on admire la belle tapisserie du Mariage mystique de l'Agneau. Dans deux autres salles on a réuni la collection d'armes et d'armures envoyée de Barcelone et la collection de

1. 1887, t. XLIII, p. 163-174.



PORTE EN BOIS INCROSTÉ DE BRONZE (XV^e SIÈCLE).
(Cathédrale de Séville.)

M. le marquis de Casa Torres. Un peu partout ont été dispersées plusieurs épées parmi lesquelles on doit signaler celles qui appartiennent à M. le comte de Valencia; l'une de celles-ci doit être citée : c'est une épée du ^{xiii}^e siècle, dont le pommeau rond et plat est orné d'armoiries qu'entoure la légende en lettres gothiques :

AVE . MARIA . GRACIA . PLENA .

Dans la vitrine où se trouve la tunique à manches de Boabdil, le dernier roi maure de Grenade, mentionnée dans notre précédent article, on a eu l'excellente idée de mettre les épées et le poignard de ce roi. (Collection de M. le marquis de Viana.) La plus grande de ces épées, très connue d'ailleurs, est un admirable spécimen de l'art mauresque. La fusée en ivoire est sculptée avec une habileté extraordinaire. Des émaux cloisonnés et des filigranes rehaussent la richesse de cette pièce historique.

Toute une salle est remplie de ferronnerie. De nombreux spécimens de clous, de clefs, de serrures de toutes les époques et de toutes formes, sont disposés sur des panneaux de bois accrochés aux murs. C'est une collection intéressante au point de vue de l'histoire de la serrurerie, mais qui ne comprend pas de pièces sortant de l'ordinaire.

Les bois ne sont pas représentés en aussi grand nombre qu'on aurait pu s'y attendre. Il faut cependant citer les curieuses stalles de Saint-Marc de Léon, d'un travail rude et sauvage; elles peuvent remonter au ^x^e siècle. De Valence, proviennent des fragments peints et dorés des sculptures de l'ancienne maison municipale: ce sont des écussons armoriés et un médaillon de Ferdinand le Catholique. On ne saurait passer sous silence une statue en bois de saint François d'Assise, sculptée vraisemblablement par Pedro de Mena, élève d'Alonso Cano, trois bandes de bois, de l'école de Berrugete, et un très joli petit mannequin d'homme en buis, admirablement modelé¹, excellent travail allemand du ^{xvi}^e siècle (Collection de M. le comte de Valencia). La petite boîte en bois qui renferme cette dernière pièce porte une note du ^{xvii}^e siècle, d'après laquelle ce mannequin aurait été fait par Albert Dürer (*Manequi hecho de Alberto Durer*). On sait quelle confiance on peut avoir dans des attributions de ce genre. Un beau spécimen de l'art hispano-mauresque, une porte en bois

1. Ce mannequin a environ 23 centimètres de hauteur.

décorée de clous de bronze et de marteaux à têtes de lions, a été apporté de la cathédrale de Séville. Le fond offre l'aspect d'une marqueterie; en bordure court une inscription en lettres gothiques. C'est une œuvre des plus fines due à ces fort habiles artistes maures, restés au service des rois d'Espagne, les *mudejares*¹. Je ne mentionne que pour mémoire les stalles de Ségovie (xvii^e siècle) et quelques meubles de la même époque, parmi lesquels nous n'avons pas remarqué de pièce offrant un intérêt particulier.

Une nombreuse série de plats hispano-mauresques, à reflets métalliques, a été réunie par le Musée archéologique. Il s'en trouve aussi quelques-uns, fort beaux, dans les vitrines de M. le comte de Valencia et de M. d'Osma. Un grand vase à anses, du Musée archéologique, rappelle singulièrement celui de l'Alhambra. Les faïences italiennes sont fort rares à l'Exposition. Il n'y a guère à citer qu'une buire et une salière d'Urbino, aux armes du comte de Lemus, viceroy de Sicile (collection de M. le comte de Valencia). Mentionnons quelques carreaux de faïence (xv^e siècle) dont plusieurs portent le nom de l'archevêque Lopez de Mendoza (collection de M. José Villa-Amil) et une cuve baptismale en terre vernissée (xvi^e siècle), appartenant à M. le marquis de Florès Davila.

Une des plus étonnantes productions des émailleurs de Limoges du xiii^e siècle est certainement la statue tombale en bronze de l'évêque Maurice, fondateur de la cathédrale de Burgos, mort en 1240. Des restes d'émail se voient encore sur le coussin qui soutient la tête. Tout le vêtement du personnage est décoré de gravures représentant, dans des losanges, des fleurs de lis alternant avec des châteaux, motifs d'ornementation rappelant les armes de France et celles de Castille². Il paraît que ce précieux monument, autrefois émaillé presque complètement, a perdu toute sa belle décoration, dans un nettoyage fait avec du sable! Une autre statue tombale vient de la cathédrale de Malaga; elle représente le fondateur de cette cathédrale en costume d'évêque, à moitié couché, s'appuyant sur le bras gauche; un coussin et un livre sont placés sous ses pieds (xvi^e siècle).

Une belle plaque tombale du xv^e siècle en bronze, entièrement gravée, qui se trouvait autrefois dans l'église de Castro-Urdiales,

1. Voir Museo español de Antigüedades, t. IX (1878), p. 399-420 (R. Amador de los Rios, *Hoja de puerta mudejar conservada en la sacristia alta de la catedral de Sevilla*).

2. Cette statue tombale a été publiée dans les *Monumentos arquitectonicos de España*, t. I (province de Burgos).

appartient actuellement au Musée archéologique qui l'a fait placer dans une des salles de l'Exposition. Cette plaque, où se voit gravé un personnage debout, les mains jointes, sous une arcature gothique, a recouvert la sépulture de Martin Fernandez de las Cortinas, de sa femme et de ses fils¹. Signalons, pour terminer, une intéressante collection d'originaux en cire de sceaux espagnols, royaux, ecclésiastiques et municipaux, appartenant à M. Cataliña y Garcia.

À l'Exposition espagnole d'art rétrospectif avaient été annexées deux salles réservées aux collections envoyées par la France à Madrid. Malgré les nombreuses démarches de M. le marquis de Croizier, délégué général de l'Exposition à Paris, les amateurs français qui ont répondu à la demande du gouvernement espagnol ont été assez rares. M. l'abbé Trihidez est allé à Madrid et a organisé lui-même plusieurs collections rémoises qui lui avaient été confiées; M. Chandon de Briailles a fait mieux encore, il a lui-même apporté à Madrid tous les objets d'art qu'il possède. Une des deux salles de la France est entièrement occupée par une nombreuse série de belles photographies de monuments antiques de la Tunisie et du Musée beycal, toutes faites par un artiste dont les gravures sont bien connues, M. Sadou, actuellement attaché au Musée du Bardo.

Nous apprenons, en terminant ce dernier article, que la fermeture de l'Exposition a été reculée jusqu'au 30 juin. Voilà une fort heureuse nouvelle qui donnera aux lecteurs de la *Gazette*, qu'auront intéressé ces notes trop brèves, trois mois encore pour se rendre à Madrid. Nous ne croyons pas qu'ils auront à regretter leur voyage.

F. MAZEROLLE.

1. Manuel de Assas, *Lauda o cubierta de panteon de la iglesia parroquial de Castro-Urdiales* (*Museo español de Antiquedades*, t. I, p. 257-276).



ARTISTES CONTEMPORAINS

ARNOLD BÖCKLIN



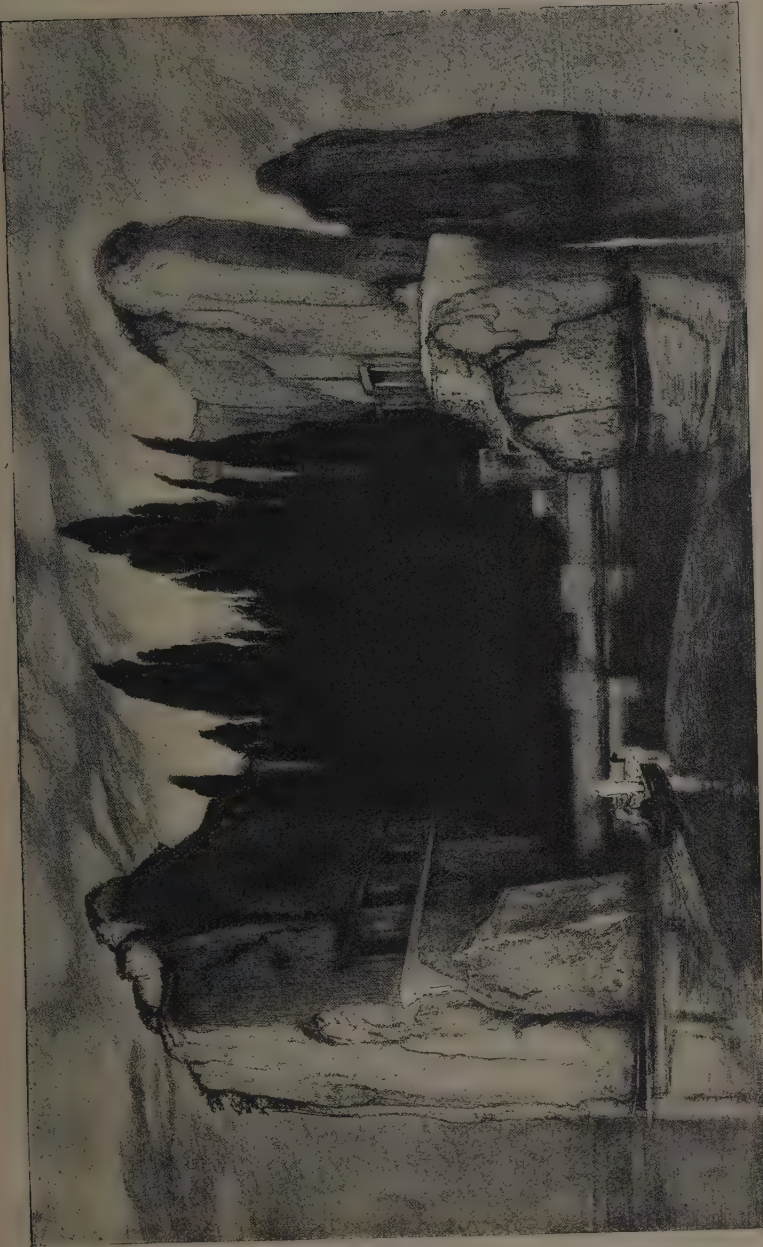
A période la plus originale, dans l'histoire de la peinture allemande au XIX^e siècle, est encore celle qui a commencé vers 1820 avec les œuvres de jeunesse de Cornélius, et qui peut être considérée comme s'étant close vers le milieu du siècle. On donne à cette période le nom général de *Romantisme*, mais le romantisme des peintres allemands, presque à l'opposé de celui des peintres français contemporains, a eu pour tendance principale de secouer la domination de l'antique et de revenir aux formes et au style de l'art du moyen âge.

Le principe fondamental de ce mouvement artistique était logique et sage : c'était l'idée que, pour être fort, un art doit s'appuyer nécessairement sur les particularités nationales et qu'il ne peut s'inspirer sans danger d'une civilisation ou d'un art étrangers que dans la mesure où il s'en inspire seulement pour compléter, pour orner le fonds qu'il emprunte au caractère de sa patrie. Mais si ce principe était juste, l'école romantique allemande, en revanche, ne l'a compris et appliqué que d'une façon toute superficielle ; et malgré que les artistes de haute valeur n'aient pas manqué à cette école, les œuvres qu'elle a produites n'offrent plus guère d'intérêt qu'au point de vue historique.

Cette stérilité artistique du romantisme allemand a eu deux causes essentielles. D'abord, on s'est trop souvent contenté de transporter simplement dans l'art moderne les modèles laissés par Dürer et ses contemporains, la naïveté et le maniérisme de leur style, sans s'occuper d'étudier plus à fond les particularités diverses de cette peinture primitive, et les vraies sources de son action esthétique. Son action esthétique avait ses sources dans la profondeur du sentiment personnel, dans l'expression volontiers humoristique du caractère et de l'individualité, et par-dessus tout dans le soin constant de représenter, à l'aide de ces qualités diverses, la vie contemporaine. Or c'est tout le contraire que nous trouvons dans la peinture des romantiques allemands : nous y trouvons un constant dédain du présent, un retour absolu et irraisonné vers le passé, la complète abdication de tout sentiment moderne au profit d'un culte idolâtre du moyen âge, considéré comme l'unique et parfaite incarnation de tout art et de toute poésie.

La seconde cause de l'impuissance finale du romantisme allemand est d'un ordre plus général et tient à l'esprit même de la race. Au fond, le tempérament artistique de l'Allemagne est un tempérament musical et littéraire qui avait besoin d'une longue éducation pour arriver à s'exprimer sous une forme plastique. Aussi l'école romantique était-elle condamnée à l'impuissance, faute de posséder une technique assez développée. Issue d'un point de vue littéraire, poursuivant en somme un compromis entre la poésie et la peinture, elle ne s'occupait que d'illustrer les traditions populaires, les légendes et les mythes du moyen âge. Acharnée à fuir toutes les influences modernes et particulièrement étrangères, elle se défendait par là même de faire profiter sa technique des progrès obtenus dans les autres écoles et les autres pays. Seul Cornélius ne dédaignait pas, dès ses premières œuvres, et malgré leur romantisme, de s'inspirer de l'antique, dont il devait s'inspirer davantage encore, quelques années plus tard, pour fonder notre école de peinture monumentale. Il a été le plus grand artiste de l'Allemagne, depuis Dürer. Mais, dessinateur excellent, avec un véritable génie pour la composition, jamais il n'a pour ainsi dire soupçonné ce que c'était que la peinture.

Phénomène singulier et très digne d'être signalé : cette école qui a passé si vite et qui a si vite disparu sans presque laisser de traces pour être remplacée par une école réaliste, c'est seulement après qu'on la croyait à jamais finie qu'elle a produit sa fleur la plus magnifique. Cette fleur du romantisme allemand s'offre à nous dans



L'ÎLE DE LA MORT, PAR ARNOLD BÖCKLIN.

(D'après la gravure de Max Klinger.)

l'œuvre d'un grand et étrange artiste de notre temps, œuvre entre toutes intéressante, car nous y trouvons maintenu le principe fondamental du romantisme, l'effort pour créer un art purement et essentiellement national; et, en même temps, elle nous apparaît dégagée des défauts du romantisme, surtout en ce qui touche la forme. Comme l'œuvre de Cornélius, en effet, cette œuvre d'esprit tout germanique s'inspire de l'antique au point de vue de la forme; au point de vue de la couleur, elle s'inspire de l'art de Poussin et des coloristes français de notre temps. Et, transformant ces éléments étrangers sous l'action d'une puissante originalité individuelle, cette œuvre parvient tout ensemble à être l'incarnation la plus complète des principes de l'école romantique allemande, et aussi la plus complète manifestation de la couleur qu'ait produit l'art allemand de tous les temps.

L'œuvre dont nous parlons est celle du peintre suisse Arnold Böcklin, une des personnalités artistiques les plus fortes, les plus singulières et les plus imprévues qu'on puisse rencontrer dans l'histoire de l'art. Böcklin ne se rattache en vérité au romantisme allemand ni par sa technique ni par le choix de ses sujets, dont la plupart sont pris à la mythologie des Grecs. Romantique, il l'est pourtant foncièrement par les traits essentiels de son génie, par l'intimité, la profondeur inouïe de son sentiment, par son souci du caractère individuel, par son puissant humour, par la façon anti-classique, et toute mythique, toute *dyonisiaque*, dont il a interprété les sujets classiques qu'il a traités. Le romantisme de Böcklin est donc à la fois allemand et hellénique : l'esprit grec et l'esprit allemand sont les deux pôles entre lesquels il a su maintenir son génie.

*
..

Arnold Böcklin est né le 16 octobre 1827 à Bâle, dans la ville illustrée par Holbein. Il descend d'une riche famille de commerçants établis depuis longtemps dans la ville. Dès le collège, il donna des marques de ce goût pour le monde antique qui s'est conservé intact aujourd'hui encore chez le vieillard de soixante-cinq ans, et qui lui fait estimer au-dessus de tout la poésie des classiques grecs. En même temps, contrastant avec le milieu prosaïque de la ville de commerce rhénane et avec les préoccupations toutes pratiques de ses habitants, se développait chez l'enfant un penchant prononcé pour la nature et la solitude; une imagination aussi riche que bizarre

l'empêchait de prendre intérêt à rien de ce qui intéressait les hommes qui vivaient à ses côtés.

Doué d'une vigueur physique tout à fait exceptionnelle, Böecklin a toujours eu aussi une force de volonté extraordinaire. Et à toutes ces qualités il en joignait encore une autre qui, d'ordinaire, exclut, plutôt qu'elle n'accompagne, l'imagination poétique : un sens mathématique très fin et très subtil. C'est cette qualité qui a conduit le maître peintre à s'occuper, pendant une grande partie de sa vie, de la construction d'une machine volante. Le projet de machine qu'il a conçu est d'une invention si originale et si logiquement déduite, qu'il a ébloui les spécialistes et que, à plusieurs reprises, on a cru qu'il allait résoudre le problème d'une façon définitive.

Ce rare ensemble de qualités devait permettre à Böecklin de développer dans tous les sens son originalité artistique, de créer un art absolument nouveau et personnel, et de résister pendant de longues années à l'hostilité ou à l'indifférence du public.

Ce ne fut point chose facile pour le jeune homme de pénétrer dans la carrière artistique. Il eut d'abord à vaincre la répugnance de ses goûts pour cette carrière, et à peine y était-il parvenu que la perte complète de la fortune de sa famille lui créa un autre obstacle, plus difficile encore à franchir. Il le franchit pourtant, avec l'obstination calme et résolue qui est le fond de son caractère. En 1846 il partait pour Dusseldorf, ayant achevé à Bâle son éducation artistique élémentaire.

La peinture à l'ordre du jour, dans l'école de Dusseldorf, était alors ce romantisme prosaïque et dégénéré qui plaçait tout son idéal dans la sentimentalité des sujets (tombeaux, cloîtres, couchers de soleil, cavaliers et brigands) et dans une exactitude minutieuse et pédantesque du rendu. Cette peinture était d'autant plus faite pour déplaire au jeune peintre suisse que son romantisme à lui n'était pas une affaire de mode, mais l'intime et profond besoin naturel de sa forte personnalité artistique.

Un seul des peintres de Dusseldorf pouvait avoir de l'intérêt pour Böecklin : le paysagiste Schirmer, dont le fin sentiment de style et le charmant coloris, inspiré des maîtres français contemporains, exercèrent en effet une vive influence sur le développement du génie de son jeune élève. Il y a entre tels tableaux de Böecklin et les tableaux de Schirmer une relation manifeste, notamment en ce qui concerne la profondeur et le charme du coloris. Quant aux autres peintres de Dusseldorf, avec leurs compositions méticuleuses et

incolores, ils ne pouvaient que déplaire à un jeune homme dont l'œil recherchait d'instinct les effets les plus rares de la nature et les revêtait des couleurs les plus fantastiques.

Aussi ne resta-t-il pas longtemps à Dusseldorf. Schirmer avait éveillé en lui une vive curiosité pour l'œuvre des coloristes français contemporains : il n'eut plus de pensée que de la connaître, et, dans ce but, d'aller à Paris. Après un séjour à Bruxelles, où il copia soigneusement les ouvrages des vieux maîtres, il vint à Paris en 1848, et fut témoin de la révolution de Février.

Il acquit, au spectacle de cette révolution, une expérience du sang et de la mort qui devait être d'une importance considérable pour le développement de son génie. Il y trouva en effet un puissant aliment à son goût naturel de l'étrange, voire du tragique et de l'horrible, goût dont il ne devait jamais cesser de donner la preuve. Mais comme il était contraint à vivre du produit de son art, et que personne, à Paris, dans ces temps troublés, ne se souciait d'acheter de la peinture, il revint dans sa patrie. Et quand il s'y fut acquitté de ses devoirs militaires, en 1850, il partit pour Rome ; ce fut la première fois qu'il visita cette Italie qui devait être désormais la vraie patrie de son âme et où il devait passer une grande partie de sa vie.

La mélancolique poésie de la Campagne romaine produisit tout de suite sur lui une impression profonde et ineffaçable. A Rome, il se trouva en relation avec un groupe d'artistes allemands devenus fameux depuis, Dreher, Feuerbach, Reinhold Begas : il y rencontra aussi des poètes et des littérateurs éminents, notamment Scheffel et Heyse. C'est à ce dernier qu'il dut de faire la connaissance du comte Paul Schack, ce généreux mécène des peintres allemands qui longtemps le fit vivre en lui achetant et en lui commandant des tableaux pour sa célèbre galerie de Munich.

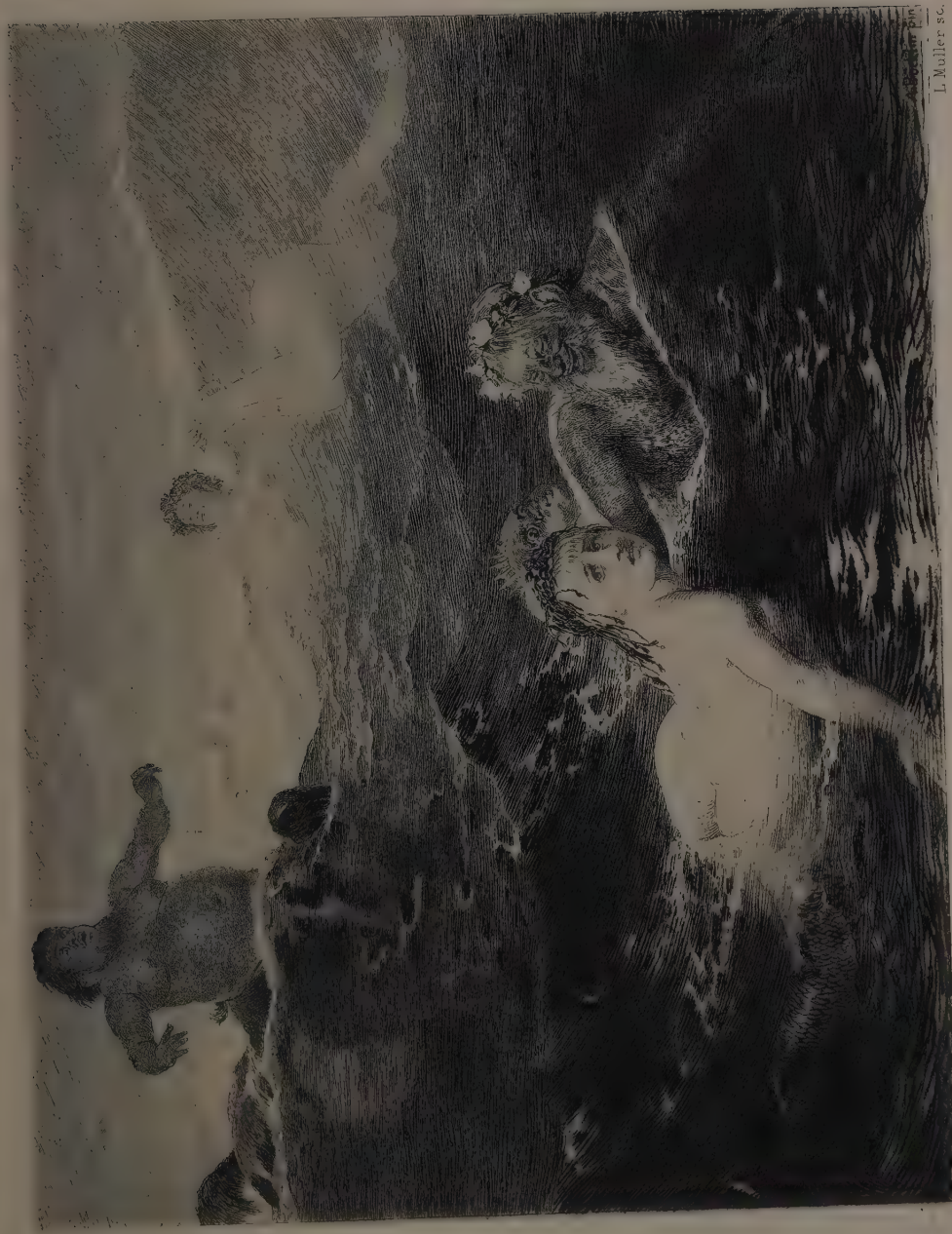
Dans le même temps, Böcklin accomplit un acte qui eut pour sa carrière plus d'importance encore et qui donne bien la marque de sa force de volonté, si l'on songe aux circonstances où il se trouvait. Pauvre, sans espoir de rencontrer un amateur qui consentit à lui acheter son étrange et déconcertante peinture, il épousa une jeune fille aussi pauvre que lui, mais parfaitement belle, une Romaine, dont on revoit souvent le portrait dans ses œuvres. Le mariage de Böcklin peut être considéré comme le symbole de son art, où s'unissent d'un lien indissoluble et pour le plus grand charme des yeux, la rêverie romantique allemande et la pure beauté antique.



IDYLLE MARINE. PAR ARNOLD BÖCKLIN.
(D'après la gravure de Hecht.)

A Rome aussi, le combat de la vie fut dur pour le jeune artiste. Il lui fallut bientôt revenir à Bâle, et ce fut là que vint le trouver sa première commande. Un consul de Hanovre lui demanda de peindre, pour décorer la maison qu'il possédait dans cette ville, cinq grandes compositions à la détrempe sur toile, représentant les divers usages du feu. J'ai eu l'occasion de voir il y a quelques années deux de ces gigantesques peintures, à Berlin, dans l'atelier d'un restaurateur de tableaux, où on les avait envoyées pour la réparation de certains dommages d'ailleurs sans importance. C'était deux paysages, un *Bord de la Mer* et un *Site montagneux*. Je ne me souviens plus exactement du détail des sujets ; mais j'en ai gardé l'impression d'une gaieté quasi antique et d'un charme de couleur merveilleux. Ces deux peintures faisaient songer aux paysages bibliques de Schirmer, mais toutes deux étaient déjà du pur Bœcklin. Les trois autres peintures sont-elles du même genre, ou ces deux-là forment-elles une exception dans la série ? Je ne puis le dire. Mais j'ai peine, ayant vu ces deux-là, à m'expliquer l'origine du long et ruineux procès que Bœcklin dut engager avec le consul hanovrien, pour le forcer à accepter des peintures qu'il avait commandées, mais dont apparemment la bizarrerie lui avait déplu. Ce procès, qui faillit achever de jeter dans la misère le peintre et sa famille, eut naturellement pour effet d'aigrir son humeur. En 1856, désespérant de trouver de l'ouvrage à Bâle, il vint à Munich : pour sa bienvenue il y tomba malade du typhus, avec deux de ses enfants. Et il était dans une situation matérielle et morale des plus lamentables, lorsque le gouvernement eut l'heureuse idée d'acheter pour la Pinacothèque un de ses tableaux exposé au *Kunstverein* de Munich. Ce tableau représentait *Pan, le dieu des bergers, jouant de la flûte à l'heure de midi*. L'originalité de sa composition, sa profonde vérité d'observation et d'expression, donnent aujourd'hui encore à ce tableau une importance considérable dans l'œuvre de Bœcklin. Sitôt exposé, il produisit une sensation très vive, et c'est de lui que date le mouvement d'admiration qui s'est depuis maintenu et développé en Allemagne autour de Bœcklin.

Le comte Schack, en particulier, s'intéressa vivement au peintre bâlois : il lui acheta de nombreux tableaux, et ce fut lui qui, en 1858, lui fit obtenir sur sa recommandation une place de professeur à l'École des Beaux-Arts qui venait d'être fondée à Weimar. Bœcklin y eut pour collègues le sculpteur Reinhold Begas, le peintre de portraits Lenbach et le paysagiste Preller, dont les tableaux



A. Boehlin pinx.

SIRÈNES ET TRITONS
(Musée de Munich)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Weymann

inspirés de l'*Odyssée* rappellent à plus d'un égard les siens. Mais il ne resta pas longtemps à Weimar. La petite ville avait beau être charmante, Böcklin avait beau s'y trouver en compagnie de maîtres éminents, qui tentaient d'y renouveler l'époque glorieuse des Goethe et des Schiller, Weimar, c'était trop le Nord pour son génie tout assoiffé du soleil du Midi. Il souffrait de vivre dans ce pays : rien ne le prouve mieux que ce fait, que, pendant tout le temps de son séjour à Weimar, au lieu de profiter de l'aisance et de la liberté, enfin conquises, pour se consacrer à son art, il s'occupa pour ainsi dire exclusivement de sa machine volante. Le critique d'art bavaïrois Pecht raconte même à ce propos un trait qui peint l'extraordinaire influence exercée toujours par Böcklin sur tous ceux qui l'approchaient : à l'exemple du peintre, tous ses collègues et tous ses amis, négligeant les soins de leur profession, s'étaient mis à s'occuper de machines volantes, si bien que l'on entendait dire couramment dans Weimar : « Encore un à qui Böcklin a fait perdre la tête ! »

Il ne peignait pour ainsi dire pas. Pourtant, une *Chasse de Diane*, un de ses petits tableaux les plus connus, exprime dans sa composition et son exécution une allégresse infinie. Nous y voyons le dieu Pan assis sur un rocher au plein soleil de midi et mettant en fuite, d'un éclat de *rire panique*, un berger et son troupeau. Impossible d'imaginer une composition plus vibrante de vérité et d'humour.

Böcklin aspirait de toute son âme vers le soleil du Midi : ces deux tableaux de Pan suffiraient à le prouver. En 1861, quittant définitivement Weimar, il retourne à Rome, d'où il repart bientôt pour errer au hasard dans le sud de l'Italie, visitant Naples, Capri, Pompéi, se remplissant les yeux de couleur et de lumière, en même temps qu'il développe et raffine son goût naturel de la vie antique.

La *Villa au bord de la mer* est le premier fruit de ce nouveau séjour du maître en Italie. C'est aussi la première en date de toute une série de grandes compositions qui vont montrer sous un aspect jusque-là inconnu le génie de Böcklin.

Deux autres ouvrages de la même période, dans un étrange contraste avec le pathétique et la mélancolie de la *Villa au bord de la mer*, présentent au contraire, l'un, un caractère de pure idylle, l'autre, le type d'un humour joyeux et calme. Ces deux tableaux sont la délicieuse *Plainte du berger*, qu'écoute sans être vue la belle Amaryllis, et le *Cabaret antique*, à la porte duquel on voit, devant une statue de Bacchus, un soldat ivre qui titube et une bouquetière qui chante.

Le second séjour du maître en Italie dura cinq ans. Puis, suivant sa constante habitude de changer de résidence, il revint, en 1860, à Bâle, où il eut enfin la joie de voir son génie reconnu de ses compatriotes. A l'aide d'un procédé de son invention, il peignit à l'Hôtel de Ville trois fresques monumentales, qui sont aujourd'hui fameuses par la singularité de leur composition et la verve de leur exécution. Il sculpta vers la même époque, pour la décoration d'un autre édifice public de sa ville natale, des masques grotesques d'une extraordinaire intensité d'expression satirique, et qui reproduisaient, dit-on, avec une extrême ressemblance de caricature, les figures de certains citoyens de Bâle.

Il peignit ensuite pour la galerie Schack quatre petits tableaux qui sont des bijoux de couleur, et qui comptent parmi ses chefs-d'œuvre : la *Marche vers Emmaüs*, pleine d'un sentiment chaud et vraiment religieux ; la terrible *Mort chevauchant dans un paysage* ; les *Furies poursuivant un meurtrier*, et enfin la *Gorge du Dragon*, d'après une ballade de Goethe.

En 1871, le maître s'installe de nouveau à Munich, et il y reprend la série des grandes compositions qu'il avait inaugurées naguère avec sa *Villa au bord de la mer*. Sa personnalité de jour en jour s'affirme plus étrange et plus puissante, faisant de lui, décidément, avec Menzel, le maître le plus génial de l'École allemande. La bizarrerie de ses visions se clarifie ; la grossièreté de certaines de ses peintures précédentes se change en une réelle grandeur lyrique ; et c'est aussi à ce moment que naît dans son œuvre ce type où se mélangent les particularités de l'homme, du cheval et du poisson, type qu'il a pour ainsi dire renouvelé, en le ramenant à son origine antique, en lui donnant toute la valeur d'un symbole panthéiste. Son art acquiert ainsi sans cesse davantage une signification philosophique ; il devient une poésie de la nature, l'expression de ses forces profondes et de ses sentiments éternels. Tel nous apparaît l'art de Böcklin, notamment, dans son *Combat de Centaures*, dans ces *Idylles de la mer* où s'allient merveilleusement la verve romantique et la haute et noble inspiration classique. De ce séjour à Munich date également le *Paysage héroïque*, refait plus tard sous le titre de l'*Incendie du Bourg*.

Mais à Munich, non plus, Böcklin ne put demeurer longtemps. En 1876, il retourna pour la troisième fois en Italie, et s'établit cette fois à Florence. Sous l'influence des grands maîtres de la Renaissance florentine, son génie prit encore plus de perfection formelle et plus

de profondeur poétique, comme le prouve son *Ile de la Mort*¹, plusieurs fois répétée : œuvre d'une expression si pathétique, avec l'intensité de son coloris et la vigueur tragique de son paysage, que je la considère non seulement comme le chef-d'œuvre de Böecklin, mais comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art de notre temps. A la même série se rattache l'admirable chef-d'œuvre qui illumine de son éclat triomphal la Nouvelle Pinacothèque de Munich, le *Jeu des Ondes*², scène d'un panthéisme ineffablement joyeux et vivant, et la *Famille Marine*, ce prodige de composition et de couleur.

En 1880, Böecklin revint une dernière fois dans sa patrie. Il se fit construire à Hottingen, près de Zurich, une demeure idyllique et solitaire, dont l'influence dut contribuer à renforcer dans son œuvre l'élément romantique, qui, pendant les années précédentes, avait été manifestement relégué au second plan par l'élément classique.

Une étrange *Pietà*, d'une exécution admirable, les *Pensées d'Automne*, un petit bijou de couleur, les fantastiques *Ruines d'un château au bord de la mer*, deux portraits de lui-même, dignes de Holbein, un merveilleux *Ermite*, qui appartient aujourd'hui, avec la *Pietà* et un autre tableau moins important, à la Galerie nationale de Berlin, enfin, un *Jour de printemps*, d'une inspiration à l'italienne : toutes ces œuvres de genres si divers témoignent d'une variété d'impression, d'une noblesse, d'une originalité, d'une volonté presque déconcertantes. Pas une seule fois, durant sa longue carrière, Böecklin ne s'est fatigué d'inventer. Chacun de ses tableaux, même les plus petits et les plus insignifiants en apparence, a servi à nous révéler quelque nouvel aspect de sa personnalité.

FRANZ-HERMANN MEISSNER.

(La fin prochainement.)

1. La reproduction que nous en donnons a été faite d'après le tableau de la collection J.-C. Schœn, à Worms.

2. C'est le tableau que M. Muller a gravé à l'eau-forte pour accompagner ce travail et que nous publions sous le titre plus explicite de *Naiades et Tritons*.

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(DOUZIÈME ARTICLE ¹.)



Le pavillon central de la façade du Louvre a été commencé par Lemercier sous le règne de Louis XIII, lorsqu'on se résolut à quadrupler l'étendue du Louvre de Charles V et François I^{er}. Les Caryatides qui le décorent sont de Jacques Sarrazin qui s'est efforcé de se rapprocher, dans cette œuvre, du style du xvi^e siècle. On continua en même temps la sculpture des œils-de-bœuf de la cour et celle des frontons de la façade principale, pour faire suite aux bas-reliefs de Jean Goujon et à ceux de Ponce; mais ce travail ne fut achevé que sous Napoléon I^{er}, et son ensemble offre les styles de trois siècles différents. Il en est de même pour les frontons des trois avant-corps des autres façades dont l'un est de Nicolas Coustou, tandis que les autres sont dus à Lesueur et à Ramey. La grande composition, la *Gloire de Louis XIV*, qui occupe le fronton de la façade regardant l'église Saint-Germain l'Auxerrois, est de Lemot; au-dessous est un beau quadrigue que dirige la *Victoire*, bas-relief dans lequel Cartellier s'est inspiré des camées antiques et qui vient compléter le grandiose

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. IV, p. 183, 394 et 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218 et t. IX, p. 238.

placage architectural de Claude Perrault, que Louis XIV avait laissé inachevé.

La grande galerie du Louvre fut commencée sous Charles IX par Catherine de Médicis qui désirait réunir cette partie du palais avec celui du Louvre, et s'assurer ainsi une sortie en dehors des murs de la ville. Toutefois elle ne fut terminée que sous Henri IV. Les travaux entrepris par Chambiges, furent achevés par Du Perac et par Metezeau, qui s'efforcèrent de conserver le style de leur prédécesseur. Les murailles



PLAFOND DE BOIS SCULPTÉ DE L'ANCIENNE CHAMBRE DE PARADE DE HENRI II.

(Musée du Louvre.)

du rez-de-chaussée, de l'entresol et du pavillon central, sont revêtues d'ornements vermiculés aux chiffres de Henri IV et de Marie de Médicis, restaurés avec un respectueux talent par Duban; au-dessus s'étend une longue frise d'enfants jouant avec des dauphins et des dragons, dont la délicieuse exécution est attribuée aux deux frères l'Heureux. Le bel étage est décoré de trophées et de frontons, assez gracieusement composés pour supporter le voisinage des chefs-d'œuvre de la cour du Louvre. Henri IV fit également terminer la petite galerie, qui porte mieux écrit encore, le caractère de l'architecture de son règne, et pour laquelle Barthélemy Prieur et Pierre Biart ont sculpté les figures des grandes baies cintrées du rez-de-chaussée, ainsi que celles du fronton central et des lucarnes du comble.

Les appartements du vieux Louvre nous réservent d'autres magnificences artistiques. L'escalier de Henri II offre une progression rectiligne de quatre voûtes en berceau reliées par quatre paliers, dont les plafonds enrichis d'une profusion de sculptures sont attribués à Ponce aidé de ses élèves et travaillant sous la direction de Pierre Lescot et de Jean Goujon. On y voit des caissons à têtes de cerfs et de lions, des groupes d'enfants jouant des pipeaux et entourés de guirlandes, des faunes, des animaux, des attributs et des couronnes d'une invention parfois bizarre, mais de l'exécution la plus magistrale. Plusieurs dessus de porte aux armes royales et des cartouches complètent ce bel ensemble. La salle des gardes au rez-de-chaussée doit son nom aux quatre grandes Caryatides que Jean Goujon a sculptées pour soutenir la tribune où se tenaient les musiciens de la cour des Valois, lors des fêtes qui y étaient données. Entre ces grandioses figures, dans lesquelles l'artiste semble avoir pressenti les œuvres de l'art grec, sont appliqués sur le mur deux cartouches surmontés d'une délicieuse figure d'enfant jouant de la double flûte. A l'autre extrémité de la salle des Caryatides, l'architecte Percier a construit, dans un style pseudo-Renaissance, une cheminée monumentale où il a fait entrer comme motif principal, deux figures également de Jean Goujon qui proviennent de l'une des salles du *xvi^e* siècle. Percier avait reçu la tâche difficile de terminer la décoration de cette salle laissée inachevée par la Renaissance et il en remplaça le plafond en bois sculpté par une voûte de pierre.

Le rez-de-chaussée de la petite galerie avait été disposé pour servir d'appartement à la reine Anne d'Autriche. Eustache Lesueur y avait exécuté une suite de peintures qui sont aujourd'hui disparues, au grand détriment de l'art français, tandis que Francesco Romanelli en décorait les plafonds à la manière des palais italiens. Depuis, ces salles ont été remaniées pour servir à l'exposition des sculptures antiques. Nous indiquerons rapidement celles qui ont survécu aux travaux du commencement de ce siècle : la salle des *Saisons* et celle de la *Paix*, réunion assez confuse de grandes figures peintes par Romanelli, dont les caissons et les corniches sont modelés en stuc par Michel Anguier ; la *Salle des Romains* œuvre des mêmes artistes, ainsi que celle du *Centaure*, dont un compartiment représentant deux *Génies des Arts* est peint par Prud'hon. Originellement cette pièce était partagée en deux, et la partie qui donne sur le balcon, vis-à-vis la Seine, servait de cabinet à la reine. Ce cabinet avait été décoré d'arabesques très délicatement peintes par Errard, dont nous avons retrouvé les



PANNEAU DE LA GALERIE D'APOLLON.
(Musée du Louvre.)

principaux fragments dans la salle du Livre d'or au Luxembourg, où ils ont été transportés sous la Restauration.

La décoration de la salle grecque (*Salle de la Diane*) remonte au premier Empire, mais on doit s'y arrêter pour en admirer le plafond, l'une des plus belles œuvres de Prud'hon qui y a représenté *Diane priant Jupiter de ne pas l'assujettir aux lois de l'hymen*.

On montait jadis du Musée Napoléon dans les salles du premier étage par un escalier à deux degrés de proportions monumentales, que l'on considérait comme la conception la plus distinguée de l'architecture française au commencement du XIX^e siècle. Percier y avait déployé toutes les ressources de son talent, trop ami de la correction, mais que n'abandonnait jamais le sentiment de la noblesse. Il faut regretter que cette belle ordonnance ait été démolie sans nécessité par un architecte qui n'a su la remplacer que par un escalier inachevé à coupoles arrondies et différentes de proportion, dont l'usage, quoi qu'on puisse faire, en sera toujours aussi incommode que l'aspect en est disgracieux. Le vaisseau de l'escalier de Percier offrait la longue perspective d'une double colonnade formant deux salons dont le premier avait un plafond peint par Abel de Pujol et représentant le *Génie des Beaux-Arts*, travail commandé d'abord à Prud'hon, dont le sujet esquissé par lui devait être : *Minerve conduisant le génie des Arts à l'Immortalité*. Dans le second, Meynier avait retracé la *France protégeant les Beaux-Arts*. La peinture d'Abel de Pujol, déposée lors de la démolition de l'escalier, avait été restituée dans l'escalier de la Bibliothèque du Louvre, mais par un second hasard malencontreux, elle a été détruite en 1871. Des bas-reliefs symbolisant les Arts par Caillouette, Guersant, Guillois et Laitié, étaient encastrés dans les murailles de l'escalier, et deux autres bas-reliefs de Cartellier et de Petitot fils : le *Génie d'Apollon* et le *Génie de Minerve*, en remplissaient les lunettes. L'attention du public était fixée principalement par une suite de frises de petits génies et d'ornements peints en grisaille, dans laquelle Plantard s'était efforcé avec succès d'imiter les bas-reliefs en marbre.

Le premier étage de la *Petite galerie* avait été disposé par Henri IV en une longue salle voûtée, pour laquelle F. Porbus, Bunel et Dubreuil avaient peint les portraits en pied des rois et des reines de France, avec des sujets de la *Gigantomachie* dans le plafond. Toutes ces peintures furent détruites par un incendie en 1661, à l'exception du portrait de Marie de Médicis par Porbus qui est conservé dans le Musée du Louvre. Louis XIV en fit entreprendre la réfection et il en

confia la direction à Charles Lebrun. Cet artiste prit pour thème principal de la décoration : le *Triomphe d'Apollon-Phébus* ; dont le monarque avait adopté les attributs et la devise, mais il ne put achever qu'une partie seulement de cette grande œuvre. Le sujet central de la nouvelle galerie d'Apollon devait représenter *Apollon dirigeant le char du Soleil*. Les *Saisons* devaient occuper les quatre grands cartouches de la voûte ; deux caissons ovales représentaient le *Soir* et le *Matin* et deux de forme octogonale la *Nuit* et l'*Aurore*. Dans les voussures disposées aux deux extrémités de la galerie, étaient le *Réveil des eaux* et le *Réveil de la Terre*. La corniche et les encadrements qui sont encore en place, sont décorés de figures et d'attributs en stuc exécutés par Gaspard et Balthazar de Marsy, François Girardon et Thomas Regnauldin. Les peintures du lambris sont des modèles exquis d'art décoratif ; Jean-Baptiste Monnoyer en a exécuté les bouquets de fleurs et Jacques Gervaise les sujets des *Mois* en camaïeu imitant des bas-reliefs ; Léonard Gontier, les frères Lemoine, Delare et Ballin en ont inventé les arabesques d'un grand goût et délicatement enrichies de dorures par Goujon de la Baronnière, qui ont été gravées par de Saint-André, élève de Lebrun, et par Jean Bérain. Quatre grands cabinets d'écaille incrustée de cuivre dont deux : le *Temple d'Apollon* et le *Temple de Diane* à Domenico Cucci, et deux autres dus à l'ébéniste Goller, complétaient ce magnifique ensemble.

La galerie de Versailles remplaça celle d'Apollon dans la faveur de Louis XIV, et Lebrun dut l'interrompre, alors qu'il n'avait achevé que le *Réveil des Eaux* et trois des cartouches de la voûte. La galerie d'Apollon délaissée fut attribuée à l'Académie royale de peinture qui en fit peindre plusieurs caissons par ses membres. En 1848, son état de dégradation était devenu si menaçant que l'on dut en entreprendre la réfection totale sous la direction de Duban. Le peintre Eugène Delacroix plaça dans le cartouche central sa belle composition d'*Apollon vainqueur du serpent Python*, l'un des chefs-d'œuvre de l'École française, tandis que Muller, Joseph Guichard, Diéterle, Clément, Derchy, Arbant, Fouquet et Haumont complétaient les peintures des voûtes, et faisaient revivre les arabesques effacées sur les murailles de la galerie qui retrouvait la magnificence que Lebrun avait rêvée pour elle, sans pouvoir la lui donner.

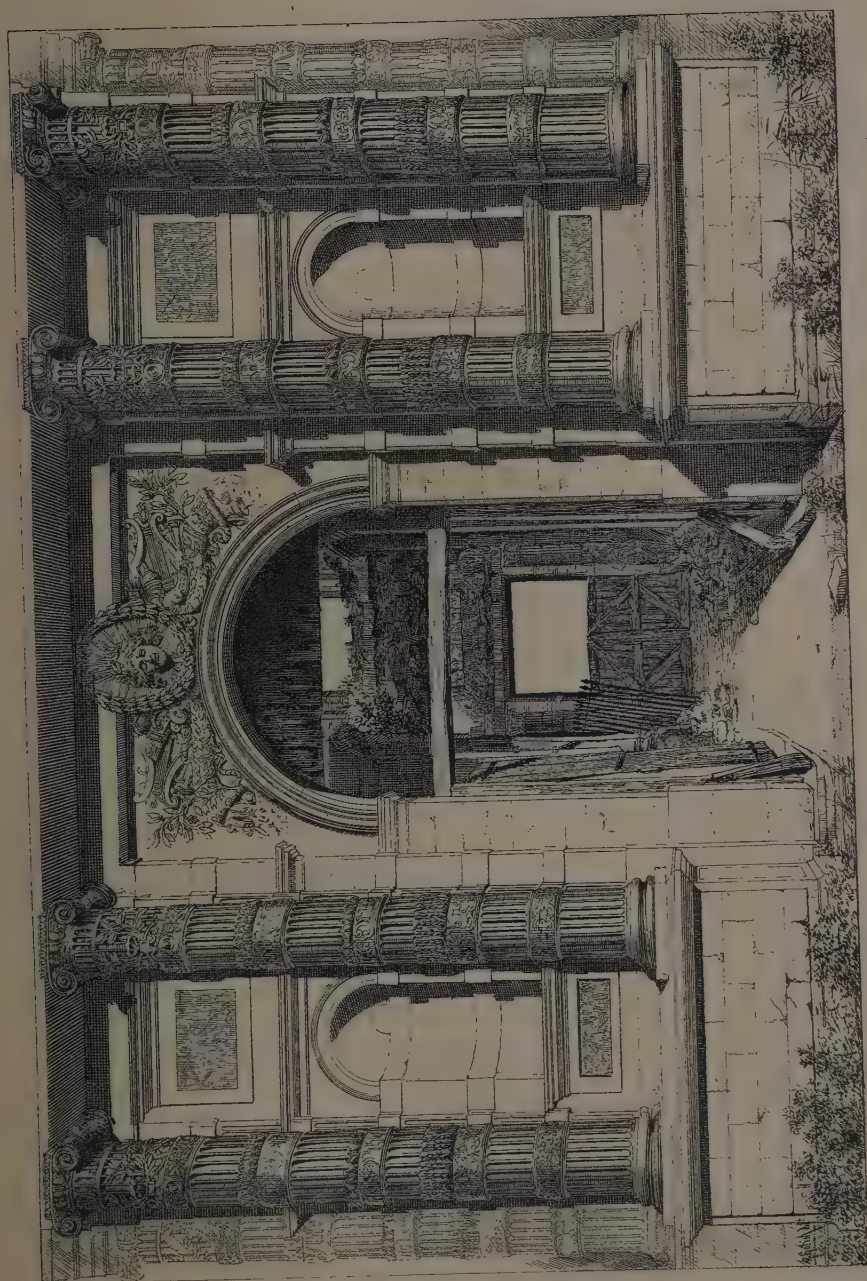
On avait formé le projet, sous Louis XIII, de décorer de peintures murales les longues parois intérieures de la grande galerie. L'entreprise avait été confiée à Poussin qui y avait retracé plusieurs sujets de la *Vie d'Hercule* et avait exécuté de nombreux dessins pour

cette destination; mais l'artiste, dégoûté par les intrigues de ses rivaux, partit pour Rome d'où il ne revint plus et ses compositions incomplètes furent détruites; il n'en reste plus qu'un certain nombre de gravures.

Les biographes de Charles Errard racontent qu'après avoir décoré les appartements d'Anne d'Autriche, il avait peint également ceux du roi, de la reine et du cardinal Mazarin; ces derniers étaient situés au deuxième étage à droite de l'horloge et ceux de la reine au-dessus de la chambre à coucher du Roi. Nous nous demandons si l'on ne retrouverait pas les traces de ces peintures disparues aujourd'hui, dans une suite de portes ornées d'arabesques qui donnent accès dans les cabinets des conservateurs de la peinture, où elles auraient été utilisées au commencement de ce siècle, lors de la mise en état de cette partie du palais.

Deux magnifiques grilles en fer forgé et poli servent d'entrée à la galerie d'Apollon et à la salle des bronzes antiques (pavillon central). Ces portes proviennent de l'antichambre du château de Maisons-sur-Seine, construit par le président de Longueuil. Les anciennes descriptions des environs de Paris attribuent leur exécution à deux serruriers différents, l'un français et l'autre allemand. Malgré cette assertion, elles nous paraissent toutes deux de composition française, et travaillées probablement par la même main. L'une d'elles se trouve gravée dans l'œuvre de Jean Marot publié à Paris.

L'ancien appartement du roi était disposé dans la salle actuelle des Sept cheminées; il se composait d'une antichambre divisée en deux pièces; d'une grande chambre et de la chambre à coucher. L'antichambre est seule restée en place; elle forme aujourd'hui une seule pièce située entre la galerie Lacaze et la salle des Sept cheminées, et elle sert à l'exposition des tableaux de l'École française du XIX^e siècle. Le plafond, qui offre une seule composition, est divisé en trois grands caissons, l'un carré et deux autres ovales, disposés à droite et à gauche du sujet central. Ces trois compartiments occupés par des peintures modernes qui ne s'harmonisent pas avec le style de la menuiserie, tiennent la place de bas-reliefs probablement sculptés par Ponce Jacquio, par Rolland Maillart et sa femme, par les Hardouyn, Francisque Seibecq et Biart, auxquels on devait le revêtement du lambris. L'ornementation compliquée de ce plafond rappelle la voûte de l'escalier de Henri II; ce sont des figures de satyres et d'enfants, des mascarons et des guirlandes de fruits vigoureusement entaillés dans le bois. Entre les panneaux se déroulent des frises de feuil-



RUINES DU PALAIS DES TUILERIES; PORTE D'ENTRÉE DU PAVILLON CENTRAL.

lages enlacés dont il est difficile de retrouver le caractère sous les couches superposées de peinture qu'elles ont reçues, mais qui semblent dater du ^{xvii}^e siècle. L'architecte Percier y a aussi laissé des traces de son passage, en faisant graver dans deux cartouches, les inscriptions : *Diane Henricus II Rex* ; — *Donec totum impleat orbem*. Guillet de Saint-Georges rapporte que Magnier avait été chargé de sculpter une porte pour cette antichambre et qu'il avait reproduit fidèlement les ornements du lambris et des autres portes dessinées par Jean Goujon, et qu'il y avait représenté une Victoire assise sur des trophées.

Lors de l'appropriation de la chambre de parade du roi au service du Musée, les boiseries en furent démontées, et vers la fin du règne de Charles X, elles furent restituées tant bien que mal, par Fontaine, dans les salles de la colonnade du Louvre. Le plafond de la chambre à parer était célèbre par son exécution à laquelle avaient pris part les sculpteurs de l'antichambre du roi. Sauval en a laissé une description qui répond assez exactement à l'œuvre qui nous a été conservée. Au centre est disposé un caisson rond à l'écu de France accosté de deux têtes d'aigles se détachant sur un fond de trophées militaires. Deux zones circulaires de mascarons et d'oves opposés entourent ce bas-relief. Elles sont inscrites dans un cadre sur lequel font saillie quatre têtes de bœuf, ainsi que des boucliers, et par une grande bordure à grecques dans les angles de laquelle sont placées des cornes d'abondance doubles à mascarons et à croissants. Quatre grands trophées composés de cuirasses, de casques et de boucliers se détachent au milieu de chacun des côtés de cet entourage. Sur la corniche se succèdent des consoles bordées de guirlandes supportées par des mufles de lion. La plinthe inférieure est revêtue de panneaux séparés par des pilastres et ornés du chiffre de Henri II, de croissants et d'attributs militaires qui donnent la date de cette décoration artistique, dont le style est cependant plus surchargé et plus lourd que celui des boiseries de la galerie de François I^{er} à Fontainebleau, malgré le peu d'intervalle de temps qui les sépare. Quatre portes donnent accès dans cette pièce; elles offrent une succession d'armes et de casques sur lesquels sont sculptés des centaures, des figures de Neptune et d'animaux dans le goût des ornements gravés de Polydore de Caravage. Au-dessus de chacune des portes sont des bas-reliefs de figures allégoriques avec des trophées, qui semblent d'une époque postérieure. Trois des parois de cette salle sont tendues de tapisseries tissées d'or et de soie monochrome, qui proviennent du cardinal

Mazarin. Dans les cartouches des portes sont inscrites les dates de 1539 (?) qui y ont été placées lors de la restitution de cette salle.

Les principaux éléments de la chambre à coucher du roi appartiennent au règne de Louis XIV. On sait par Guillet de Saint-Georges, que Gilles Guérin obtint la conduite des ornements d'architecture de cette pièce, et l'on retrouve en place, au Louvre, la presque totalité des œuvres qu'il a décrites. Le centre du plafond est disposé en voussure ovale dont les compartiments sont ornés d'arabesques et de figures allégoriques peintes et dorées. Une seconde voussure ovale plus étendue est interrompue par deux groupes d'esclaves adossés dont l'un est de la main de Girardon et l'autre de celle de Regnaudin, et par deux autres groupes de Renommées dus à Magnier et à Legendre. Les quatre figures d'enfants qui soulèvent les rideaux de l'alcôve où la tradition veut que Henri IV ait rendu le dernier soupir, et les ornements de la corniche sont de Gilles Guérin, auquel on peut attribuer le plafond de l'alcôve dont la disposition répète celle du plafond de la chambre à coucher. La plinthe de cette alcôve est revêtue d'un lambris qui fait suite à celui de la chambre de parade, et montre le peu de respect archéologique avec lequel ont été traités ces vénérables débris. On peut attribuer également à la Renaissance une frise en bois doré qui fait face à l'alcôve, au-dessus d'une grande porte à deux vantaux ornés de superbes trophées que nous croyons du ^{xvii}^e siècle. Là encore l'architecte moderne a inscrit au-dessus des baies les dates 1603, sur les cartouches à frises qui nous paraissent appartenir à la salle qui nous reste à décrire.

Pour compléter cette restitution d'anciens intérieurs royaux, on a emprunté au château de Vincennes les boiseries de la salle du Conseil qui faisait partie de l'appartement d'Anne d'Autriche. Vincennes était un des séjours préférés de Mazarin et d'Anne d'Autriche. Ils y avaient fait décorer, dans les deux ailes du château neuf, une suite d'appartements, bien maltraités par le temps, mais conservés en partie, dont les uns portent les chiffres d'Anne d'Autriche et de Louis XIV, et les autres ceux de Louis XIV et de Marie-Thérèse. Le salon transporté au Louvre est surmonté d'un plafond divisé en caissons rectangulaires dont les peintures représentent les *Quatre parties du monde*; deux autres de forme ronde sur fond doré montrent des génies avec les chiffres et les armes de la reine, dans le style de Vouet. Le sujet central a été perdu. Le lambris est orné de lourds pilastres corinthiens dont les chapiteaux supportent une corniche à voussure sur laquelle s'étend une frise à attributs, aux chiffres L et

A enlacés, avec la date 1654; leur couleur blanche fait un contraste fâcheux avec les tons de bois naturel des lambris.

Dans le passage débouchant sur l'escalier, on a encastré deux panneaux oblongs dont le bas présente sur un fond cloisonné à fleurs de lis dorées, deux aigles à couronnes supportant des cartouches octogones à demi effacés sur lesquels deux femmes accostent un médaillon; au-dessus sont des trophées dorés. Entre ces panneaux est un bas-relief où l'on voit deux enfants soutenant un écu à casque avec les chiffres A et L entrêlacés. Un troisième panneau peint sert de plafond. Ces ornements datent évidemment du milieu du xvii^e siècle, mais proviennent-ils du château de Vincennes ou des appartements royaux du Louvre? A ce moment, les appartements du château de Vincennes étaient considérés comme une réserve où les architectes de la couronne pouvaient puiser impunément. Ils avaient placé dans l'antichambre de l'escalier d'honneur au palais des Tuileries, un plafond sculpté en doré dont les caissons portaient le Pélican emblématique d'Anne d'Autriche provenant de Vincennes, en même temps qu'un autre plafond de la même provenance venait décorer l'antichambre de la chapelle des Tuileries. Ces deux ouvrages ont été anéantis en 1871.

Les salles du Musée Charles X et celles de la façade du bord de l'eau possèdent des plafonds dont quelques-uns sont dus à des peintres en renom de la première moitié de ce siècle : Eugène Deveria, Alaux, Gros, Heim, Schnetz, Cogniet et Horace Vernet. Tous ces sujets ont été composés comme des tableaux, sans souci des principes décoratifs, et ils ne servent qu'à absorber l'œil du visiteur par leurs couleurs éclatantes, au détriment des objets d'antiquité que renferment les vitrines. L'un de ces tableaux, l'*Apothéose d'Homère*, a été enlevé par suite de sa valeur artistique, pour être accroché dans la salle des peintures, et remplacé par une copie.

La démolition des ruines des Tuileries a été un acte de vandalisme qui s'est opéré légalement, après toutes les enquêtes administratives et les rapports des commissions officielles, malgré les protestations des amateurs et les vains efforts des sociétés qui veillent à la conservation des souvenirs historiques de notre ville. Le Gouvernement et le Parlement n'ont rien osé proposer en faveur de ce qui restait des constructions de Philibert Delorme, qu'il était cependant possible de rétablir dans leur état primitif. Le monument a été effacé du sol, comme complice de la Royauté qui y avait séjourné pendant quatre siècles, car à chaque changement politique,

on a toujours rendu responsables des gouvernements déchus, les monuments qu'ils avaient fait construire. Il s'écoulera maintenant bien des années avant qu'on se soit mis d'accord sur la destination et sur la forme de l'édifice qui viendra fatalement remplir la lacune béante qui s'étend entre les deux pavillons de Flore et de Marsan.

Moins noble et moins sévère que le Louvre, le Palais des Tuileries était plus élégant et plus gracieux. L'architecte Philibert Delorme qui en avait entrepris la construction pour Catherine de Médicis en 1564, y avait déployé toutes les délicatesses de l'ordre ionique, que ses successeurs Jean Bullant, Metezeau, Du Perac, Androuet Ducerceau, Fontaine et Lefuel, avaient modifiées dans une large mesure, sans en effacer le charme.

Le plan primitif des Tuileries était disposé en un grand quadrilatère formant le contrepoids de celui du Louvre. La mort ne permit à Catherine que d'en exécuter un seul côté donnant sur le jardin. Après elle, ce plan fut abandonné et le palais fut étendu en longueur pour rejoindre la grande galerie du Louvre. La façade de la résidence de Catherine de Médicis offrait un pavillon central, dont la coupole en forme de couronne était accompagnée de quatre petits dômes isolés. Philibert Delorme y avait construit un grand escalier, qui fut supprimé lorsque Louis XIV remplaça ce dôme par une lourde masse carrée. De chaque côté du pavillon central, s'étendait une galerie ouverte à portiques et surmontée d'un étage à terrasse, en attique, de la plus gracieuse invention. Chacune des galeries aboutissait à un corps de logis carré, orné de colonnettes élégantes, que deux autres galeries construites sous Henri IV et sous Louis XIV, réunissaient aux pavillons de Flore et de Marsan. Malgré les superfétations des règnes de Louis-Philippe et de Napoléon III, qui avaient fait établir des appartements sur les terrasses de Philibert Delorme, en dénaturant les proportions gracieuses du monument, la décoration des Tuileries était restée presque intacte. Elle formait après sa dépose, soigneusement effectuée par l'agence des travaux d'architecture ¹, un immense musée de sculpture ornementale composé de colonnes, de chapiteaux, de tambours de colonnes, de pilastres, de piédestaux, de frises sculptées, de corniches, de bandeaux et de frontons exécutés avec autant de vigueur que d'originalité. Les pièces

1. Tous les détails d'architecture des Tuileries ont été soigneusement relevés avant leur démolition. La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs en a fait estamper les principaux motifs par son atelier spécial de moulages.

principales de ces débris furent réservées par l'État. Le Musée du Louvre demanda les colonnes à bagues de marbre aux attributs de la reine et les belles colonnes cannelées qui étaient placées au rez-de-chaussée sur les deux faces du pavillon central. D'autres grandes colonnes ou des pilastres, ainsi que des frises et des piédestaux furent remontés dans le jardin des Tuileries, à l'École nationale des Beaux-Arts, dans le jardin du Trocadéro et dans divers édifices publics. En dehors de ces réserves, il restait entre les mains des entrepreneurs toute une série de pièces importantes qui ont été acquises et relevées par divers amateurs, notamment par M. V. Sardou dans sa propriété de Marly-le-Roi. M. le comte Pozzo-di-Borgo a fait reconstruire entièrement, sur une colline dominant Ajaccio, l'un des deux pavillons bâtis par Jean Bullant après la mort de Philibert Delorme et où étaient disposés les appartements particuliers des souverains. Qui se serait jamais attendu à retrouver sur les bords de la Méditerranée, un monument parisien, recueilli alors qu'il était en quête d'un asile, par suite des orages révolutionnaires !

Il ne restait plus trace de la décoration intérieure du xvi^e siècle, qui ne fut probablement pas achevée, puisque la reine n'y habita jamais. Louis XIV y avait fait disposer une suite d'appartements, destinés à remplacer ceux du Louvre, alors en reconstitution, lorsque la cour séjournait à Paris.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)



LA VENTE
DES
COLLECTIONS SPITZER



La plus belle et la plus nombreuse collection d'objets d'art qu'un particulier ait jamais formée, va être dispersée aux enchères publiques. M. Spitzer avait mis quarante ans à la faire, il suffira à MM. P. Chevallier et Mannheim de quelques jours pour la défaire. Nos lecteurs n'attendent pas de nous une description détaillée de toutes les merveilles entassées, avec un ordre parfait, dans l'hôtel de la rue de Villejust; cette description leur a été donnée copieusement ici même par les spécialistes les plus autorisés : les études que la *Gazette des Beaux-Arts* a consacrées aux collections Spitzer fourniraient la matière d'un volume.

Des documents plus précis encore sont renfermés dans l'admirable catalogue, — nous pouvons dire le plus beau qui existe, — dont M. Spitzer avait commencé la publication et qui a été achevé après sa mort; on n'attend plus que le cinquième volume, consacré à la collection d'armes, qui du reste ne sera pas vendue cette année. Enfin, à l'occasion de la vente actuelle, un catalogue a été rédigé; il est accompagné d'un album de planches en phototypie : on a donc là des renseignements complets sur les objets qui vont essayer le feu des enchères.

En dépit des publications diverses qu'il a motivées ici et ailleurs, et de sa brillante contribution aux expositions universelles de 1878 et de 1889, dans la section rétrospective du Trocadéro, le Musée.

Spitzer est peu connu du public; le propriétaire en faisait gracieusement les honneurs, mais il fallait être présenté par quelqu'un de ses relations personnelles; l'exposition, ouverte en ce moment dans la maison même qui l'abrite et où il va être morcelé, excite donc une curiosité bien naturelle; on y vient du monde entier : l'œuvre de charité à qui vont les produits de cette exposition, touchera certainement une forte somme : à quelque chose malheur est bon.

D'ailleurs est-ce bien un désastre, comme l'ont pensé plusieurs de nos confrères, la dispersion du Musée Spitzer? Sans compter la joie légitime que les amateurs fortunés éprouveront à en recueillir les glorieuses épaves, cette dissémination d'objets rares, choisis, classés et exposés chez lui par l'homme de notre temps qui s'entendait le mieux à cette triple besogne, ne va-t-elle pas mieux servir les intérêts de l'Art décoratif, au nom duquel on se lamente, que ne le faisait leur réunion dans une seule main?

Tous les musées de l'Europe et du nouveau monde « vont donner »; — je n'en excepte même pas les nôtres, malgré la notoire et si regrettable pénurie de leurs ressources pécuniaires — les objets principaux seront donc intelligemment recueillis, mis en belle lumière et accessibles à tous; devons-nous nous en plaindre? On cherche des modèles, ou, ce qui vaut mieux, des exemples de bon goût et de parfaite technique à mettre sous les yeux de nos industriels d'art qui manquent, dit-on, d'initiative et s'obstinent à tourner dans le même cercle; n'est-ce pas là une occasion excellente de réaliser les *desiderata* des collections publiques qui sont ou devraient être surtout des établissements d'enseignement? Cessons donc de nous plaindre, et songeons à tirer le meilleur parti possible des richesses qui vont s'offrir à nous.

C'est vers 1852 que M. Spitzer, Autrichien de naissance, vint à Paris et commença à y exercer son instinct subtil de collectionneur et de marchand; car il fut l'un et l'autre; c'est en achetant pour les autres qu'il réunit les sommes nécessaires à la formation de sa propre collection. A l'époque où nous vivons, l'amateur le plus finement trempé, même appuyé d'une belle fortune, s'ingénierait en vain à réaliser le rêve de M. Spitzer : il n'y a pas de fortune qui tienne devant les prix auxquels s'est élevée la Curiosité, et puis les beaux morceaux se font rares. Mais en 1852 il en allait autrement; les Révoil, les Du Sommerard, les Sauvageot et les Soltykoff avaient sans doute effectué déjà des rafles importantes, cependant la moisson se présentait encore belle pour un travailleur acharné comme l'était M. Spitzer; et ce n'est que plus tard, bien plus tard, que s'ouvrit l'ère des grands prix.

Dans les dernières années de sa vie, il lui arriva de mettre 70,000 francs sur un morceau d'ivoire et d'échanger quarante billets

de mille contre un petit pot de faïence ; mais alors le marchand avait presque cessé de vendre, et l'amateur était assez riche pour ne reculer devant aucune fantaisie.

M. Spitzer a fait lui-même et sa fortune et son musée ; dans ses débuts, il n'eut d'autre guide que son merveilleux instinct ; les routes étaient à peine frayées, on ne savait rien, ou du moins rien de certain de l'histoire des objets d'art décoratif ; mais il avait le sens du beau, un flair singulier des styles et des époques ; une érudition de pacotille l'eût plutôt desservi, il s'en remit à lui-même du soin de s'instruire dans la mesure nécessaire. Au demeurant, ce fut un artiste en son genre, peu embarrassé d'érudition et qui y gagna de ne point ajouter à ses chances personnelles d'erreur, les erreurs des autres. Sans avoir connu, probablement, la méthode de M^{me} Pape-Carpantier, il s'instruisit dans la curiosité en se donnant à soi-même des leçons de choses.

Le résultat de ces efforts bien conduits d'un homme particulièrement doué pour l'objet qu'il a poursuivi, on peut le voir en ce moment dans l'hôtel de la rue Villejust, dont les amateurs vont, demain, se disputer les dépouilles. On peut prédire hardiment qu'il en coûtera gros pour se les approprier ; et ce n'est que justice, car c'est la vie même, l'intelligence et l'âme de M. Spitzer qu'on va se partager.

Les collections Spitzer contiennent environ quatre mille objets répartis en une quarantaine de séries.

Au seuil de la collection, l'Antiquité se présente comme la préface obligée des merveilleux tableaux qui vont suivre. M. Spitzer y vint tard ; toutes ses prédilections étaient pour le Moyen Age et la Renaissance, mais il comprit la nécessité d'un lien, d'un raccord entre les temps anciens et les temps modernes : des terres cuites grecques, quelques bronzes et des verres ménagent la transition : en tout, 35 numéros au catalogue de vente.

Poursuivons l'ordre de ce catalogue — la description et l'ordonnance du Musée Spitzer ont déjà été données dans la *Gazette*¹ — nous arrivons aux *Ivoires*. C'est une des collections les plus importantes et les plus rares du musée. Du ^v^e siècle de notre ère aux commencements du ^{xviii}^e, l'art de l'ivoirier est représenté par 174 spécimens dont certains sont des plus beaux que l'on connaisse ; nous renvoyons à l'analyse critique qu'en a faite M. Alfred Darcel dans la *Gazette*², avec accompagnement de gravures d'après les

1. Voir *Gazette*, 2^e pér., t. XXIII, p. 281.

2. Voir *Gazette*, 2^e pér., t. XXV, p. 103.

pièces qui avaient le plus intéressé notre éminent collaborateur : ivoires byzantins, vierges avec l'enfant des ^{xiv}^e et ^{xvi}^e siècle, triptyques, plaques de reliure, crosses, olifants et ce fameux troussequin de selle aux armoiries d'Aragon et de Sicile, un monument unique pour l'achat duquel M. Spitzer dépensa des trésors d'argent et de diplomatie.

L'*Orfèvrerie religieuse* (182 n^{os}) renferme des pièces qui ne sont pas moins célèbres ; on y trouve le pendant du magnifique bras-reliquaire que M^{me} Spitzer a donné au Louvre en souvenir de son mari, et quantité de pièces rarissimes françaises ou allemandes ; les ateliers d'Augsbourg et de Nuremberg ont fourni la plus large contribution. On ne reverra pas de longtemps, si jamais on la revoit, une série comparable de chasses, monstrances, calices, autels portatifs, reliquaires de toute sorte : le souvenir de notre exposition rétrospective du Trocadéro en 1889 est encore trop présent à l'esprit pour que nous ayons à insister ; les envois de M. Spitzer n'avaient rien à envier aux trésors des cathédrales qui furent exposés côte à côte dans des vitrines contiguës.

Les *Tapisseries* sont au nombre de vingt-trois : tapisseries de soie et d'or, italiennes ou flamandes ; suite de huit pièces reproduisant l'histoire de l'Image miraculeuse de Notre-Dame-de-Sablon ; tapisseries de Bruxelles (1518), commandées par François de Taxis ; enfin, diverses tapisseries parisiennes de l'atelier de J. Lefèvre.

Les *Emaux peints de Limoges* (171 numéros) ; Les Penicaud, les Limosin, les Courteys et les Reymond, les de Court et les Noylier, sans compter de dignes émailleurs qui gardent l'anonyme, semblent s'être donné rendez-vous dans le Musée Spitzer pour y exposer une histoire complète de cet art bien français pendant la période féconde et glorieuse qui comprend le ^{xv}^e et le ^{xvi}^e siècle.

Les *Faïences de Bernard Palissy* (73 numéros) sont représentées par des pièces remarquables ; ce n'est pas assez dire pour quelques-unes qui sont de la plus rare beauté.

Sept pièces de la célèbre fabrique d'Oiron, ou mieux de *Saint-Porchaire* ¹, comme M. Ed. Bonnaffé l'a établi ici même, seront vivement disputées. Certaines ont coûté à M. Spitzer des prix fous ; mais les caprices d'amateur ne se discutent pas ; on sait d'ailleurs, par des exemples récents, qu'il faut renoncer à vouloir établir un rapport quelconque entre une somme d'argent et une valeur d'art, de rareté ou simplement de fantaisie.

Les *Meubles et Bois sculptés* (130 numéros) ont été étudiés dans la *Gazette* par M. Ed. Bonnaffé ² ; le lecteur voudra bien se reporter au

1. Voir *Gazette*, 2^e pér., t. XXXVII, p. 313.

2. Voir *Gazette*, 2^e pér., t. XXV, p. 246.

travail de notre spirituel collaborateur. Les *Cuir*s (75 numéros); les *Serrures* et les *Clefs* (94 numéros); la *Coutellerie* (215 numéros); la *Ferronnerie* (63 numéros); la *Dinanderie* (22 numéros), ne nous arrêteront pas davantage. M. A. Darcel a également étudié pour nous cette partie très-intéressante des collections Spitzer¹.

Nous arrivons aux collections de céramique, si remarquables et d'ailleurs bien connues des amateurs, que M. Spitzer a formées.

D'abord, les *Faïences persanes et orientales* (28 numéros); les *Faïences hispano-moresques* (18 numéros); puis les *Faïences italiennes* (225 numéros). Il faut aller en Angleterre, au South-Kensington, pour rencontrer une collection aussi complète et de beauté comparable. C'était l'orgueil de M. Spitzer, et nulle ne lui tenait plus au cœur que cette admirable série de ses trouvailles.

Les *Marbres et Pierres* (20 numéros): cheminées, bas-reliefs, bustes et médaillons — entre autres un grand monument composé de vingt-huit bas-reliefs en marbre, attribué à Antoine Lombardi; les *Terres cuites* (14 numéros), presque toutes des Della Robbia; les *Médailles italiennes* (97 numéros) en belles épreuves des œuvres célèbres de V. Pisano, Matteo da Pasti, Cellini, Fr. Laurana, Riccio, Paolo Romano et des Leoni; les *Médailles allemandes* (31 numéros); les *Médailles françaises* (17 numéros), — certaines de Warin et de Dupré, les autres sans nom d'auteur comme les médailles allemandes... autant de séries qui intéresseront vivement les collectionneurs, puis nous arrivons aux Bronzes.

Les *Bronzes* (52 numéros) viennent presque tous d'Italie; à signaler particulièrement un cavalier antique d'Andrea Riccio, un Neptune et un Atlas d'origine padouane et la statuette que le maître de Nuremberg, Peter Vischer, a faite d'après lui-même: ce sont de petits chefs-d'œuvre bien connus: les spécialistes les guettent.

Nous ne sommes encore qu'à la moitié du catalogue. Voici la série des *Plaquettes* (119 numéros), aussi importante que celle des Bronzes: la série des *Faïences et Grès* de Flandre et d'Allemagne (85 numéros); celle de l'*Orfèvrerie civile* (84 numéros): ce sont, en général, des pièces d'origine allemande ou italienne; quelques-unes de la plus grande beauté: on sait combien sont rares les pièces françaises; les besoins de la monarchie avaient fait mettre au creuset la meilleure partie de ces richesses; le reste a disparu pendant nos révolutions.

M. Spitzer eût pu se rejeter sur l'orfèvrerie du XVIII^e siècle, mais ses goûts n'allaient pas volontiers au delà du XVII^e.

Pour les *Bijoux* et les *Bagues* (167 numéros), la France fait assez

1. Voir *Gazette*, 2^e pér., t. XXVI, p. 183.

bonne figure dans la collection, mais c'est encore l'Italie et l'Allemagne qui triomphent.

Les *Vitraux* (37 numéros); les *Verreries* (117 numéros), — très importantes avec les pièces les plus rares de travail arabe, vénitien ou allemand — nous conduisent à l'intéressante série des *Peintures sous verre* et sous cristal de roche (37 numéros) : M. Spitzer avait un faible particulier pour ces délicats ouvrages que l'on désigne, on ne sait trop pourquoi, sous le vocable de verres églomisés.

Les *Sculptures en buis et en pierre de Munich* (192 numéros) : on chercherait en vain un équivalent autre part que chez M. Spitzer; le fait est que certaines des pièces réunies par lui sont d'une extraordinaire finesse de travail. Les *Pierres dures* (46 numéros), très belle série de jaspes, de cristaux de roche, de lapis, d'ambre, taillés et richement montés. Les *Horloges* (70 numéros), et les *Montres* (51 numéros); une très curieuse collection d'*Instruments de mathématiques* (193 numéros); des *Cires*¹ polychromes (28 numéros); des *Jeux* divers, trictrac, échiquier (22 numéros); quelques très beaux *Manuscrits* (43 numéros); des *Miniatures et Dessins* (45 numéros); quelques *Tableaux* anciens (41 numéros) des écoles flamande, allemande et italienne, des *Cuivres d'Orient* (4 numéros), et nous arrivons à la série des *Étoffes* (213 numéros), qui est une des plus somptueuses que l'on connaisse; M. G. Le Breton a étudié cette admirable série dans la *Gazette*², nous n'avons pas à insister.

La *Chronique des Arts* tiendra nos lecteurs au courant de la lutte homérique qui va s'engager autour de ces amas de richesses d'art; nous dirons ce qu'il en coûtera aux amateurs et aux musées de s'approprier l'étonnant héritage de M. Spitzer. Il va y avoir grand tapage dans le monde de la Curiosité, mais une fois retenti le dernier coup de marteau du commissaire-priseur, quel silence sur « le marché » ! Après un effort de cette importance, l'épargne des collectionneurs sera certainement fort entamée; nous ne prévoyons pas de beaux jours pour le commerce des objets d'art : ce sera, à notre avis, la conséquence la plus grave de la disparition des collections Spitzer.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Voir, dans la *Gazette*, l'article de M. S. Blondel, 2^e pér., t. XXIV, p. 289.

2. Voir *Gazette*, 2^e pér., t. XXVIII, p. 334 et 424.

LE

MUSÉE LAPIDAIRE D'ARLES



Dans cette vieille cité d'Arles, si curieuse pour l'étranger, et où tout semble fait pour retenir longuement un archéologue, il existe un admirable Musée lapidaire, auquel on ne saurait en comparer aucun autre dans le Midi de la France, et qui ne pouvait se former que dans cette partie même de la Provence.

On vient de passer devant les Arènes, et l'on a erré à travers les ruines du Théâtre Antique; on est entré dans l'église Saint-Trophime, par cette porte qui donne dans la galerie sud du cloître; on a traversé une crypte pleine d'ombre : lorsqu'on se trouve sur la place, où tombent, par les journées d'été, de larges nappes de lumière, on aperçoit le Musée, établi dans la petite église ogivale de Sainte-Anne. Les débris de l'art d'autrefois, les fragments de la statuaire sont disposés dans cet édi-

fice, comme dans une sorte de cadre ecclésiastique. L'Hôtel de Ville, œuvre du ^{xvii}^e siècle, s'élève non loin de là, mais l'esprit du visiteur se trouve presque enfermé dans un décor religieux. Il suffit, au reste, de jeter un coup d'œil au dehors, du fond des travées, pour revoir, presque en face de soi, les saints qui font cortège à Trophime, les « saints de pierre du portail » chantés par Mistral, dans une des plus belles ballades des *Iles d'or*.

Pour bien comprendre le Musée lapidaire d'Arles, il faut se rappeler les diverses

phases de l'histoire de cette ville, sa prospérité sous la domination romaine, et surtout sa splendeur sous le règne de Constantin, qui en fit la métropole des Gaules. Elle fut pendant plusieurs siècles une capitale, enrichie par le commerce, célèbre par ses nombreux monuments, et dont les habitants aimaient avec passion les arts, les jeux et les fêtes. Lorsqu'elle eut embrassé la religion nouvelle, elle devint, grâce à une consécration qui lui venait des premiers âges, la nécropole et comme le Campo-Santo de la Gaule méridionale. On sait, en effet, que ses Champs-Élysées païens, ses Alyscamps, devinrent un lieu de sépulture, recherché par les grandes familles des villes riveraines du Rhône. Les évêques, les patriciens, les seigneurs se faisaient enterrer dans ce cimetière que Jésus lui-même avait miraculeusement béni, suivant une légende, et de superbes tombeaux s'y dressaient, pour rappeler leur souvenir à la postérité.

On voit d'où proviennent les œuvres d'art retrouvées à Arles : d'une part, les objets rares, les trésors qui ont échappé à la chute de la civilisation romaine, de l'autre les monuments où le culte du Christ a mis son empreinte, et qui semblaient eux-mêmes assurés d'une plus grande durée.

Le sol de cette ville, qui fut bouleversée tant de fois, assiégée, prise d'assaut, renfermait un grand nombre de richesses cachées sous des ruines. Les débris du passé ont été peu à peu exhumés; des hasards heureux ont permis de remettre au jour bien des morceaux, qui n'avaient pas été atteints par une destruction totale. On pourrait faire le compte de toutes ces trouvailles, de ces restitutions successives. Et que de conquêtes se produisent encore, presque à l'improviste! Il y a deux ans, les travaux de la ligne des chemins de fer de la Camargue amenaient la découverte d'un sarcophage en marbre blanc, représentant sur ses quatre faces, les principaux épisodes de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. Le Musée s'est augmenté, sans aucune difficulté, après une négociation couronnée de succès, de ce monument qui lui a été offert par la Compagnie, et dont chaque détail décèle une remarquable exécution.

Avant de nous arrêter devant des chefs-d'œuvre pareils à celui que nous venons de mentionner et qui sont disséminés dans chacune des anciennes chapelles de l'église, il ne nous paraît pas inutile d'exprimer un regret, partagé certainement par bien des visiteurs, au sujet de l'absence de catalogue. La rédaction d'un inventaire méthodique et raisonné, sans lequel l'étude de cette rare collection est impossible, s'impose absolument.

Les ruines du Théâtre nous ont livré quelques débris qui témoignent d'une réelle grandeur. Nous pouvons admirer pleinement des détails d'ornementation d'un travail très achevé, une statue tragique de Médée, et deux statues de danseuses, qui, bien que mutilées, conservent une superbe allure. Et que dire de ce buste de déesse, Aphrodite aux cheveux ondulés, dont le nez est malheureusement brisé, et qui nous offre un chef-d'œuvre comparable aux plus beaux de l'ancienne Grèce? C'est un morceau célèbre, et c'est la perle du Musée¹. Voici un autel élevé à Apollon, et qui a été retrouvé au centre de l'avant-scène du Théâtre. Il est sculpté sur trois faces : au milieu est figuré le jeune dieu, appuyé sur sa lyre, et gardant près de lui le trépied de Delphes. Sur un des côtés du monument, on reconnaît

1. Voir sur les diverses représentations de Vénus dans l'art antique le beau livre du Dr J.-J. Bernoulli, *Aphrodite* (Leipzig, Engelmann, 1873), où figure une bonne reproduction du buste d'Arles.

Marsyas écorché; sur l'autre on voit un Phrygien aiguisant son couteau, pour préparer le supplice du malheureux chanteur.

La scène, le forum, les temples étaient ornés de quelques-unes des œuvres remarquables que nous retrouvons sous nos yeux : fragment de bassin d'où coulait le vin les jours de fête, bustes et statues de la famille d'Auguste, autel de la Bonne Déesse, autel de Lédæ. Cet art antique était parvenu, quel qu'en fût l'emploi, à son développement le plus avancé; il répondait à des conceptions subtiles et symboliques, comme le prouve une statue de Mithra, le buste ceint d'un serpent qui laisse se dérouler, entre ses anneaux, les signes du zodiaque. Ce dieu s'élevait, au milieu du Cirque, avec d'autres figures historiques et religieuses. Et n'oublions pas, parmi les merveilles dont la ville romaine pouvait s'enorgueillir, cette autre Vénus, la célèbre *Vénus d'Arles*, dont le Louvre s'est emparé, et qui semblait évoquer ici un poème de beauté et de volupté païennes.

De la première période du cimetière des Alyscamps, nous avons encore plusieurs tombeaux ornés de sujets mythologiques et même de scènes empruntées à la vie réelle. Il y a, parmi ces sarcophages, de gracieux souvenirs des idées païennes, des détails qui rappellent l'allégorie d'une existence, ou les emblèmes d'une profession.

Il faut reconnaître, pourtant, que bien plus profond est l'intérêt qui s'attache aux monuments funéraires datant de l'ère chrétienne. Lorsque saint Trophime vint planter la croix, en face des autels que le Polythéisme avait dressés et qu'il était impuissant à défendre, un art de transition, bien distinct, prit naissance à l'usage de ceux qui voulaient faire inscrire un témoignage de leur foi, sur les monuments funéraires élevés dans cette avenue de tombeaux. Le christianisme n'avait pas encore formulé son style, et il conservait les traditions de l'art païen. Rien de barbare ne se montrait dans l'expression, l'exécution était accomplie : une association d'idées se produisait, en vertu de laquelle on appliquait aux personnages, aux épisodes et aux symboles qui faisaient partie de la nouvelle religion, les figurations et les représentations de l'art grec et latin.

Dans cette sculpture des premiers siècles de l'Eglise, les personnages de l'Evangile et de la Bible apparaissent semblables aux demi-dieux du Panthéon hellénique. Le Christ, devenu le Bon Pasteur, est figuré en Apollon. Divinités de l'Olympe et du Parnasse, saints de Syrie et de Judée, apôtres, confesseurs et martyrs, tous ont reçu une glorification et une apo théose mystiques du même ordre, comme s'ils sortaient de légendes communes et d'un même idéal.

Regardez quelques sarcophages chrétiens, qu'on peut considérer comme des types du genre. Sur l'un de ces monuments, qui porte, dans un médaillon, l'effigie de Constantin et de sa femme sainte Hélène, sont figurés, avec divers attributs, les douze Apôtres. Vous retrouvez les disciples du Christ, escortés d'une foule nombreuse, sur un autre monument, celui du prêtre Concordius. Plus loin, une tombe nous montre les Noces de Cana, la Multiplication des pains et des poissons, l'Eau changée en vin, toute une suite de miracles. Regardez aussi ce tombeau de deux époux chrétiens, où le sculpteur a représenté l'Histoire de la chaste Suzanne et le Sacrifice d'Abraham. Rien d'aussi curieux que de voir défilér ces types et ces scènes hybrides, toujours retracées d'une main délicate, et qui laissent profondément indécis celui qui les contemple¹.

1. On peut consulter, sur cette section du Musée, les *Sarcophages chrétiens du Musée d'Arles*, par M. Le Blant.

Nous recommandons le Musée d'Arles, comme fécond en révélations et en surprises à ces écrivains qui aiment à étudier les fins de siècle, les déclins de races, les recommencements de l'humanité. Un lettré pénétrant et compréhensif, comme M. Anatole France, l'auteur de *Thaïs* et des *Noces corinthiennes*, ferait certainement ses délices des images raffinées et complexes qu'il découvrirait parmi tant d'œuvres où le paganisme expirant a laissé passer le dernier souffle de sa lente agonie.

Les statuaires de grand mérite, au ciseau si ferme et quelque peu décadent, qui ont rendu les types et les idées de la religion chrétienne, avaient créé sans doute des ateliers florissants, au cœur de la ville d'Arles. Ils ont dû former, au iv^e et au v^e siècle, une puissante et vivante école. Les cités riveraines du Rhône, Lyon, Vienne, Valence, ne possédaient-elles point aussi leur pléiade de sculpteurs, occupés à s'inspirer d'un art nouveau, qui élevait ses autels et bâtissait des églises romanes? Aucun de ces maîtres, si profondément imbus de l'enseignement du passé, ne pouvait alors se douter que la statuaire devait passer par les balbutiements et les naïvetés gothiques. Si le Musée d'Arles avait le catalogue qu'il attend et qu'il doit avoir, on aimerait à y retrouver plus d'une notion précise, destinée à faire valoir le caractère et le style de ces monuments qui, dans leur langage mystérieux, semblent nous dire tant de choses.

Au point où nous en sommes et en tenant compte des ressources d'érudition dont nous disposons, nous pouvons nous demander s'il doit y avoir encore des Musées ainsi abandonnés. Nous appelons l'attention du ministre de l'Instruction publique et de notre très actif et très éclairé directeur des Beaux-Arts, sur les collections de province qui ne sont pas inventoriées.

La ville d'Arles, qui attire tant de voyageurs, gagnerait à pouvoir leur offrir un catalogue sérieux des œuvres qu'elle possède. Nous souhaiterions que son Musée lapidaire devint une sorte de Musée d'éducation. On pourrait en faire, dans le Midi, l'objet d'excursions et de voyages scolaires, qui auraient une portée originale. Au sortir des études classiques, les collections d'Arles offriraient, à côté des monuments de la ville, une haute leçon de choses. Celui qui saurait lire à travers ces inestimables débris, y puiserait pour l'histoire de la pensée religieuse et pour l'histoire de l'ancienne Gaule, une part très personnelle de réflexions.

ANTONY VALABRÈGUE.



LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

LES COLLECTIONS DE FRÉDÉRIC II ET DE SON FRÈRE LE PRINCE HENRI. — ACQUISITIONS NOUVELLES DES MUSÉES ANGLAIS. — L'ART EN AUTRICHE-HONGRIE.

I



Si l'on me demandait quel est, de tous les critiques d'art allemands contemporains, celui que j'admire le plus, je serais fort en peine de répondre, car ils sont tous admirables de conscience, d'érudition, et aussi de confiance dans la supériorité de la critique d'art sur le reste des choses, y compris l'art même. Mais si je les admire tous également, je leur préfère à tous M. Paul Seidel, l'auteur d'une très intéressante étude sur *Antoine Pesne*, que nos lecteurs n'ont pas oubliée. C'est que M. Seidel, laissant à d'autres les jugements, attributions, idées générales, etc., se borne à raconter par le menu, à l'aide de toutes sortes de documents qu'il découvre, la vie artistique d'un pays et d'une époque. Il a entrepris quelque chose comme une histoire anecdotique des arts en Allemagne, dans la seconde moitié du xviii^e siècle. Et chacun de ses articles nouveaux complète par quelque point l'amusante et variée peinture qu'il s'est proposé de nous offrir.

Peinture faite à souhait pour intéresser les lecteurs allemands, mais davantage encore, peut-être, les lecteurs français. Car il n'est guère question que d'artistes français dans cette histoire du mouvement des arts en Allemagne au xviii^e siècle. Grands et petits souverains n'ont de goût que pour les produits de Paris : les grands font venir de Paris des peintres et des sculpteurs ; les petits, des tableaux et des statues. Et M. Seidel s'occupe tour à tour des petits et des grands. J'ai mentionné naguère, dans la *Chronique des Arts*, ses travaux sur Oudry, et sur les relations de ce grand peintre avec la cour de Schwerin. Le voici maintenant revenu à la cour de Berlin : et les articles qu'il publie dans le *Jahrbuch* berlinois sur les collections de Frédéric II et du prince Henri de Prusse, sont d'une lecture si aimable et si remplis de détails curieux, que j'aurais bonne envie de vous les traduire en entier. Vous m'excuserez, du moins, si je m'attarde à vous les résumer.

M. Seidel a pris pour point de départ de ses recherches sur les collections de Frédéric II la correspondance du roi avec son ambassadeur à la cour de France, le comte Rothenbourg, et avec divers agents qu'il entretenait à Paris. A en juger par cette correspondance, Frédéric II, du moins dans la première moitié de son règne, se préoccupait surtout d'acquérir des Watteau, et, autant que possible, des Watteau d'un grand format. C'est ainsi que ses agents parisiens lui ont fait acheter l'*Embarquement pour Cythère*, l'*Enseigne de Gersaint*, et aussi plusieurs autres grands Watteau, qui étaient grands à souhait, mais qui malheureusement n'étaient pas de Watteau. L'*Enseigne de Gersaint*, divisée, comme on sait, en deux morceaux, paraît avoir passé, dès le début, à la cour de Prusse, pour une œuvre capitale; car, en 1760, d'Argens, décrivant à Frédéric les dégâts causés à Charlottenbourg par les Autrichiens, ajoute : « Par un cas singulier, on a laissé les trois plus beaux tableaux, les deux *enseignes* de Watteau, et le portrait de cette femme (la *Trompetina*), que Pesne a peinte à Venise. » M. Seidel suppose, après cela, que d'Argens s'est trompé, ou bien a menti pour rassurer Frédéric : car c'est sans doute de l'invasion autrichienne que date la dégradation, hélas ! irrémédiable, subie par les deux fameuses moitiés de l'*Enseigne de Gersaint*.

Frédéric aimait les grands Watteau, mais il aimait aussi beaucoup les Watteau à bon marché. Il trouvait « exorbitante » l'offre qu'on lui faisait de deux Watteau formant pendant, pour la somme de 8,000 livres. Un des plus grands et des plus beaux Watteau de sa collection, en 1744, lui avait coûté 1,400 livres. La même année, il avait acheté pour 3,000 livres deux merveilleux Lancret, le *Moulinet* et la *Danse*, qui avaient été payés 10,000 livres à Lancret lui-même par le prince de Carignan, leur précédent possesseur. Un autre Lancret des Palais royaux prussiens, un *Bal rustique*, peut être également considéré comme une des œuvres les plus importantes du maître : il est en effet signé en toutes lettres, et daté (1732), ce qui est chose rare.

Watteau, Lancret, Pater, Boucher, Chardin, sont les peintres dont Frédéric aimait et achetait de préférence les tableaux. On trouve aussi, dans les collections qu'il a formées, beaucoup d'ouvrages des maîtres de second ordre français, Boulogne, Coppel, Carle Van Loo, de Troy, Silvestre, Raoux, Cazes, etc. Les peintures de Cazes ont été, pour la plupart, recommandées au roi de Prusse par son ami d'Argens, à qui Cazes avait autrefois enseigné le dessin. En 1756, à la vente Tallard, Frédéric achète, par l'intermédiaire de son agent Metra, un *Christ guérissant les aveugles* de Lesueur, tableau au sujet duquel Mariette a écrit dans son *Catalogue* : « Il y en a une estampe par Surugue. Je l'ai vu autrefois entre les mains de la veuve Gautiel. On dit que Lesueur l'avait peint pour elle. Cela se peut, car Lenfant, premier mari de la veuve Gautiel, était curieux. Je le trouve très beau : il est de son meilleur temps, cependant la figure du Christ est un peu courte. Si tout était comme celle de l'aveugle, ce serait un morceau sans défaut. Une fente dans la planche sur laquelle il est peint dépriser un peu le tableau. » Ramené à Paris en 1806, ce tableau a, depuis 1815, repris sa place dans la galerie de Sans-Souci.

A la vente Julienne (1767), Frédéric II achète un Carle Van Loo, *Lekain et la Clairom en Jason et Médée* (signé et daté de 1739). Il paraît d'ailleurs avoir eu pour Carle Van Loo une estime spéciale : il essaie, par l'intermédiaire de d'Argens, de le décider à venir s'établir à Berlin ; et, sur son refus, il lui commande pour le nouveau Palais de Potsdam un grand *Sacrifice d'Iphigénie*. Il commande en même

temps, pour le même palais, trois autres tableaux d'égale grandeur. Pierre eut à peindre le *Jugement de Paris*, Jean Restout le *Triomphe de Bacchus*, et Pesne l'*Enlèvement d'Hélène*. Ce sont quatre machines assez affligeantes, qui ornent, aujourd'hui encore, la salle de marbre du nouveau palais.

Frédéric II s'occupait de ses collections avec un soin extrême. Le 22 septembre 1746, il écrivait à son frère Auguste-Guillaume : « J'ai reçu huit tableaux de France plus beaux que tous ceux que vous avez vus, et d'un coloris qui fait honte à la nature; j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hasard pour un morceau de pain. Cela servira à décorer un Sans-Souci et Charlottenbourg. Ces tableaux me font peut-être plus de plaisir que le roi de Pologne en trouve à considérer ses galeries de Modène, et certainement il n'y a pas de comparaison entre l'objet et la dépense. »

Dans la seconde moitié de son règne, le goût de Frédéric changea complètement. En 1754 déjà il répondait à une offre de tableaux de Lancret qu'il n'avait plus de goût pour les tableaux de ce genre, mais qu'il achèterait volontiers des œuvres d'un plus grand style, notamment des Van Dyck et des Rubens. En 1755, il écrit à sa sœur la margravine de Bayreuth : « La galerie des tableaux que je forme est toute nouvelle : je n'ai rien pris de la galerie de Berlin; cependant j'ai ramassé déjà près de cent tableaux, dont il y a deux Corrège, deux Guide, deux Paul Veronèse, un Tintoret, un Solimena, douze Rubens, onze Van Dyck, sans compter les autres maîtres de réputation. Il me faut encore cinquante tableaux. J'en attends d'Italie et de Flandre avec lesquels je crois pouvoir compléter ma galerie. Vous voyez, ma chère sœur, que la philosophie ne bannit pas toujours la folie de la tête des hommes : celle des tableaux sera courte chez moi, car dès qu'il y en aura assez selon la toise, je n'achète plus rien. » Ce n'est là, naturellement, qu'un serment de collectionneur. Jusqu'à la fin de sa vie Frédéric a acheté des tableaux. Après Sans-Souci vint le tour du Nouveau Palais, etc. Quant à la valeur de tous ces tableaux italiens et flamands, elle paraît avoir été tout au moins fort inégale. Frédéric II n'était pas grand connaisseur, non plus d'ailleurs que les autres collectionneurs de son temps. Parmi les *neuf* Corrège qu'il se piquait de posséder, il y en a un, la *Léda* du Musée de Berlin, qui, toute endommagée qu'elle est, passe pour un vrai Corrège; mais les huit autres? Et les *trois* Léonard? Et les *neuf* Titien? Et les *cinq* Raphaël?

Tels qu'ils étaient, Frédéric y tenait beaucoup, et les plus graves soucis ne l'empêchaient point de s'en occuper. En 1759, au plus fort de la guerre de Sept Ans, il charge d'Argens d'aller à Sans-Souci et de lui rapporter en quel état il aura trouvé la galerie. En 1760 il le charge d'examiner les tableaux que veut lui vendre le marchand berlinois Gotzkowsky. La réponse que lui fait d'Argens à cette occasion nous donne une médiocre idée du goût artistique de ce courtisan : ce ne sont qu'éloges enthousiastes, déclamés au hasard, notamment au sujet d'un soi-disant Raphaël, *Loth et ses filles*. Frédéric, pourtant, ne se décide pas à acheter le lot : « C'est une folle envie qui m'avait pris, dit-il, de vous demander après ces précieuses bagatelles; mais voici les convulsions de l'inquiétude qui commencent à devenir si violentes que la pensée des tableaux n'aura de longtemps aucune place dans mon esprit. » Mais quelques semaines après il y revient de lui-même : « J'ai vu la liste des tableaux, dont je me suis amusé un moment. Pour que la collection fût parfaite, il y faudrait un beau Corrège, un beau Jules Romain, un

beau Jordaens italien. Mais où m'égareront mes pensées ? Je ne sais quel malheur m'attend peut-être dans peu, et je disserte de tableaux et de galeries ! »

Le marchand berlinois Gotzkowsky garda ainsi plusieurs années la clientèle du roi : mais le fournisseur attitré de Frédéric II fut toujours le Parisien Metra. M. Seidel a reproduit, en appendice à son article, de nombreux fragments de la correspondance de Metra avec la cour de Prusse : c'est une lecture délicieuse. Metra ne traite jamais dans ses lettres que de deux sujets : ou bien il réclame des arriérés qu'on tarde à lui payer, ou bien il annonce la découverte à Paris d'œuvres sublimes, incomparables, telles que le roi de Prusse se doit à lui-même de les acquérir. Une fois sur deux, Frédéric le rabroue, trouvant ses prix impossibles, ou se méfiant de ses éloges : mais l'infatigable Metra revient à la charge. Il a parfois des protestations touchantes. Ainsi, le roi ayant été très mécontent de deux *Sainte Famille* sur marbre, que Metra lui avait vendues comme des œuvres importantes de Raphaël et de Corrège, le pauvre agent se confond en lamentations : il envoie à Frédéric, pour lui prouver l'authenticité des deux tableaux, les certificats des sieurs Colins, Boileau et Doujeux ; « reconnus dans toute l'Europe pour les plus versés dans cette pratique ».

En 1770, Frédéric écrit à Voltaire, qui lui avait recommandé l'achat des *Trois Grâces* de Van Loo : « Vous me parlez de tableaux ; mais je n'en achète plus depuis que je paie des subsides. Il faut savoir prescrire des bornes à ses goûts comme à ses passions. » Ce qui ne l'empêche pas, trois ans plus tard, de négocier l'achat d'un Corrège à un couvent italien. « Ce serait, dit-il, toujours un bel avantage pour les moines de pouvoir faire bâtir une chapelle d'argent hérétique. Si l'on veut le prix du Corrège, je le paierai sitôt. »

En outre des tableaux qu'il achetait, Frédéric avait encore ceux qu'il faisait peindre à Berlin par ses peintres de cour. De ces peintres, le plus remarquable était sans contredit Antoine Pesne, dont M. Seidel s'est déjà lui-même chargé de nous parler. L'ami et collaborateur de Pesne, l'architecte Knobelsdorff, était lui aussi un peintre, notamment un portraitiste, de talent.

Trop faible dans ses dernières années pour peindre les grandes compositions décoratives que le roi lui commandait, Pesne avait fait venir de Paris son confrère Charles-Amédée-Philippe Van Loo : ce fut Van Loo qui, à sa mort, lui succéda dans la charge de premier peintre du roi. Il imitait si fidèlement la manière de Pesne que la plupart de ses peintures sont aujourd'hui encore attribuées au vieux maître.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des peintures achetées par Frédéric : voici maintenant quelques mots sur ses acquisitions, en fait de statues, vases, etc.

En 1742, la seconde année de son règne, Frédéric acheta la grande et fameuse collection du cardinal de Polignac, comprenant une quantité d'œuvres antiques, statues, bustes, reliefs, urnes, etc., et aussi divers morceaux très importants de sculpture française. Cet achat fut l'événement capital de sa carrière de collectionneur : et aujourd'hui encore, c'est la collection Polignac qui forme la base du beau musée des antiques de Berlin.

Le cardinal de Polignac avait rencontré à Rome son compatriote, le sculpteur Lambert-Sigisbert Adam ; il lui avait commandé la restauration de plusieurs antiques, et aussi deux pièces originales, conservées aujourd'hui à Sans-Souci, les bustes de *Neptune* et d'*Amphitrite*.

Frédéric connaissait donc déjà l'art de Sigisbert Adam lorsque Louis XV, en 1752, lui fit présent des deux œuvres les plus remarquables de ce maître, la *Chasse* et la *Pêche*, conservées dans le parc de Sans-Souci. Louis XV lui envoyait en même temps deux beaux morceaux de Pigalle, *Mercury* et *Vénus*, et une copie de l'antique. Dès 1748, le marquis de Puisieux écrivait de Paris : « Je ne perds pas de vue les statues que le Roy a destinées au Roy de Prusse. On y travaille sans



LE DUC DE WELLINGTON.

(Croquis de Goya, au British Museum.)

cesse, pour les mettre dans l'état de perfection ; et je presse les sculpteurs de Sa Majesté de ne pas perdre un moment à les finir. Je vous charge de dire à M. de Podewils qu'elles seront de la plus grande beauté. Il y en aura cinq, sauf le chapitre des accidents, et si belles que même dans Rome elles attireraient l'attention des curieux. »

Le 31 janvier 1750, Frédéric écrit de Potsdam à Louis XV : « Monsieur mon frère, j'accepte avec autant de reconnaissance que de satisfaction le nouveau gage d'amitié que Votre Majesté m'offre par sa lettre du 16^e de ce mois, en m'envoyant de belles statues de marbre. J'aurai soin de les placer d'une manière à me rappeler souvent le doux souvenir des nœuds d'amitié qui nous unissent. J'en connais par-

faitement le prix; et j'espère que Votre Majesté voudra bien être persuadée que je porterai toujours ma principale attention à les resserrer de plus en plus et à la convaincre de l'estime et de l'attachement avec lesquels je suis, monsieur mon frère, de Votre Majesté le bon frère. »

Ce royal cadeau paraît avoir développé chez Frédéric le goût des statues décoratives : car depuis 1750, nous le voyons sans cesse en correspondance à Metz pour l'achat de morceaux anciens et modernes destinés à décorer ses palais et ses jardins. Et l'on sait qu'il avait en outre près de lui, à Berlin, des sculpteurs français spécialement occupés à exécuter ses commandes : François-Gaspard Adam, Sigisbert-Michel (le père de Clodion) et Jean-Pierre-Antoine Tassaert. M. Seidel nous promet une étude détaillée sur ces trois sculpteurs.

II.

Il nous parle, en attendant, du prince Henri de Prusse, le père de Frédéric II, qui était, lui aussi, un collectionneur passionné. Dans son château de Rheinsberg, dont son frère lui avait fait cadeau en 1744, et dans son palais de Berlin, bâti expressément pour lui (aujourd'hui le palais de l'Université), il avait réuni toutes sortes de pièces de prix, la plupart de provenance française, car entre mille traits qu'il avait en commun avec son frère, le prince Henri éprouvait le même goût pour l'art et l'esprit français. Ses collections, malheureusement, ont été dispersées après sa mort, de sorte qu'il est assez difficile de s'en faire une idée précise; sans compter que les notices et catalogues, datant des premières années de notre siècle, traitent en conséquence avec un parfait mépris, et sans même daigner en nommer les sujets ni leurs auteurs, les œuvres de l'école galante du XVIII^e siècle.

Le château de Rheinsberg avait été transmis par Frédéric à son frère avec toutes les œuvres d'art qu'il contenait. Le prince Henri se trouve ainsi dès 1744 en possession de morceaux importants de l'École française. Lesquels? C'est très difficile à déterminer. Le catalogue, dressé après la mort du prince, en 1803, mentionne une grande quantité d'œuvres des maîtres italiens et flamands (œuvres sans doute d'une valeur très inégale) la plupart achetées par l'intermédiaire de Metra. Mais en fait d'œuvres françaises, sauf une *Prédication de saint Jean-Baptiste* de Le Sueur, nous ne trouvons dans ce catalogue que des mentions comme celle-ci : « *Scènes galantes, Masca-rades* », etc. Voici la seule indication un peu précise : « *Deux grands dessus de porte formant pendant : l'un représentant un sultan sur une ottomane, avec trois femmes en costume turc; l'autre représentant une dame assise sur un baldaquin avec un chevalier à ses pieds* ». M. Seidel présume qu'il s'agit de peintures de Pater, peut-être de celles même qui appartenaient autrefois à M^{me} de Pompadour, et dont la description correspond assez bien à celle-là.

On peut cependant connaître encore quelques autres de ces tableaux français que possédait le prince Henri. Il possédait notamment un des plus curieux ouvrages de Watteau; car, par l'article XII de son testament, le prince Auguste-Guillaume lui avait légué « le tableau peint par Watteau, représentant *Louis XIV qui donne l'ordre du Saint-Esprit au duc de Bourgogne* ». C'est le tableau gravé par Larmessin, et malheureusement perdu. Watteau l'avait peint pour le tapissier Dieu, et comme modèle d'une tapisserie.

Le prince Henri possédait également des Lancret; c'est de sa collection que proviennent les deux portraits de la *Camargo* et de la *Sallé* qui ont figuré en 1872 à la vente Pereire.

Les collections du prince Henri s'enrichirent beaucoup à la suite des voyages que fit le prince à Pétersbourg et à Paris. De Pétersbourg, il rapporta surtout des tapis orientaux et français.

Il vint pour la première fois à Paris en 1784, du vivant de Frédéric; il y revint



LES DOMESTIQUES DE HOGARTH.

(Peinture de Hogarth, à la National Gallery.)

en 1789. En outre de la cour de Versailles, il fréquentait les salons de la marquise de Sabran et de M^{me} Vigée-Lebrun.

Ses lettres de Paris contiennent l'énumération détaillée des cadeaux qu'il recevait. Louis XVI l'en encomrait. Il lui donnait successivement des vases et services de Sèvres, des tapis des Gobelins et de la Savonnerie, des bustes de Français illustres, charmantes statuette en biscuit blanc de Sèvres, etc., etc.; tous objets rapportés ensuite à Berlin et à Rheinsberg, et conservés aujourd'hui dans les collections impériales. Le prince de Condé lui donna un bronze de Thomire, un *Grand Condé* exécuté d'après un modèle de Robert-Guillaume Dardel : c'est un morceau délicieux, le bijou du palais de Postdam.

Pendant ses deux séjours à Paris, le prince Henri n'entretint de rapports suivis qu'avec deux artistes, M^{me} Vigée-Lebrun et Houdon. M^{me} Lebrun peignit plusieurs fois son portrait; mais nous lui devons surtout un portrait écrit, qui reste le

meilleur document que nous ayons sur le prince prussien : « Le prince, dit-elle dans ses *Souvenirs*, était petit, mince, et sa taille, quoiqu'il se tint fort droit, n'avait aucune noblesse. Il avait conservé un accent allemand très marqué, et grassyait excessivement. Quant à la laideur de son visage, elle était, au premier abord, tout à fait repoussante. Cependant, avec ses deux gros yeux, dont l'un à droite et l'autre à gauche, son regard n'en avait pas moins je ne sais quelle douceur qu'on remarquait aussi dans le son de sa voix, et lorsqu'on l'écoutait, ses paroles étant toujours d'une obligeance extrême, on s'accoutumait à le voir... Il avait pour les arts, et surtout pour la musique, une véritable passion, au point qu'il voyageait presque toujours avec son premier violon, afin de pouvoir cultiver son talent en route. Ce talent était assez médiocre ; cependant le prince Henri ne laissait échapper aucune occasion de l'exercer. Durant tout le séjour qu'il a fait à Paris, il est venu constamment à nos soirées musicales ; il ne redoutait point la présence des premiers virtuoses, et je ne l'ai jamais vu refuser de faire sa partie dans un quatuor à côté de Viotti qui jouait le premier violon. »

Madame Lebrun aurait pu ajouter que le prince Henri s'essayait aussi à la peinture, comme le prouvent le nombre de ses aquarelles conservées à Rheinsberg, notamment un portrait de *Garrick en Richard III*.

Houdon a laissé plusieurs bustes du prince, qui paraît l'avoir beaucoup connu, et tenu toujours en très spéciale estime. M. Seidel a découvert à Rheinsberg et fait transporter à Berlin six morceaux de Houdon, notamment trois bustes en terre cuite, représentant des personnages inconnus, deux hommes et une femme. A en juger par les reproductions du *Jahrbuch*, ce sont en effet des pièces de grand intérêt artistique. Le buste de femme, particulièrement, semble plein de caractère et de vie.

Grâce à cette découverte de M. Seidel, Berlin est devenu une des villes les plus riches en œuvres de notre grand Houdon. On peut y voir jusqu'à neuf bustes revêtus de son cachet : 1^o le prince *Henri de Prusse* (bronze) au Palais de l'impératrice Frédéric ; 2^o *Voltaire*, avec la perruque (marbre) à l'Académie des Sciences ; 3^o, 4^o et 5^o trois personnages inconnus, une femme et deux hommes (terre cuite) au Nouveau Palais ; 6^o, 7^o et 8^o *Voltaire*, sans perruque, *Rousseau* et *Diderot* (moulages en plâtre bronzé) au Palais Royal ; 9^o *Gluck* (moulage en plâtre rouge) à la Bibliothèque Royale.

III.

Le *Magazine of Art* publie un intéressant article de M. Walter Armstrong sur les dessins actuellement exposés dans cette grande et claire salle du British Museum où étaient exposées naguère les peintures japonaises recueillies par M. W. Anderson. Les dessins qu'on peut y voir aujourd'hui sont le résultat d'acquisitions nouvelles : c'est-à-dire que tous, ou du moins la plupart, sont entrés au British Museum, grâce à l'infatigable zèle de M. Sidney Colvin, ce parfait modèle des conservateurs de musée. La série des dessins de l'École italienne, notamment, compte une dizaine de pièces très précieuses ou très belles. J'y ai vu un grand et magnifique dessin de Gentile Bellini, le *Pape Alexandre III remettant une épée au doge Sébastien Ziani*, esquisse d'un tableau aujourd'hui détruit, qui a



LA DANSE, FRAGMENT DES FRESQUES DU CHATEAU DE RUNKELSTEIN (FIN DU XIV^e SIÈCLE).

— Tony Galloper

eu l'honneur de passer entre les mains de Rembrandt. J'y ai vu aussi une série de dessins découverts à Florence en 1840, acquis plus tard par M. Ruskin, cédés par lui au British Museum, et que M. Colvin considère comme des originaux de Maso Finiguerra. Ces dessins ressemblent, en tout cas, à ceux que l'on montre, sous le nom de Maso, aux Uffizzi : ils témoignent également de l'influence d'Antoine Pollajuolo, que l'on sait avoir été l'ami de Maso. Et voici que M. Armstrong, se fondant sur ces dessins, croit pouvoir attribuer à Maso Finiguerra un petit tableau anonyme de la National Gallery, la *Lutte de l'Amour et de la Charité*, et un autre tableau similaire au Musée de Turin, représentant le même sujet.

L'École française est représentée dans cette exposition par une page du *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, de Fouquet, par les curieux dessins de Jacques Androuet du Cerceau figurant les *Plus excellens Batimens de la France*, par onze Watteau, et une admirable étude d'Ingres pour son tableau de *l'Age d'Or*.

Je n'ai d'ailleurs nullement l'intention de suivre M. Armstrong dans l'étude qu'il fait de cette belle collection : mais il faut que je vous signale encore un portrait du *Duc de Wellington* par Goya, dont la reproduction ci-jointe vous permettra d'apprécier l'énergie de style et la profondeur d'expression.

Parmi les acquisitions récentes de la National Gallery, aucune n'a autant d'importance qu'un portrait de Hogarth, où ce grand peintre a représenté au complet le personnel de ses domestiques. C'est, avec la fameuse esquisse de la *Sœur de Hogarth*, à la National Gallery, l'œuvre certainement la plus remarquable du maître anglais au point de vue artistique. Tout y est subordonné à la fidèle interprétation de la vie. L'esprit de Hogarth, sa morale, sa poésie, ont un peu perdu de leur charme, en vieillissant : seules ses qualités de peintre nous touchent tous les jours davantage. Il n'y a encore rien de tel pour un artiste que de bien faire son métier.

IV.

Un critique viennois, M. Albert Ilg, vient de publier, en collaboration avec six de ses confrères, un gros volume somptueusement illustré dont le titre, traduit en français, serait quelque chose comme ceci : *Tableaux caractéristiques de l'histoire de l'art en Autriche-Hongrie*. Ces messieurs se sont partagé la tâche. M. Hœrnes a étudié les origines de la civilisation en Autriche ; M. de Schneider, dans un chapitre qui est peut-être le plus intéressant de l'ouvrage entier, a décrit l'état primitif et l'état présent de trois villes romaines, Aquilée, Pola et Salone, vénérables cités toutes pleines encore de souvenirs magnifiques ; M. Strzygowski s'est chargé de l'époque byzantine et romane. M. Neuwirth de l'époque gothique, M. Zimmermann de la Renaissance, M. Ilg du XVIII^e siècle, M. Nossig du XIX^e. Et chacun paraît s'être appliqué à ne rien omettre de ce qui pouvait entrer dans le sujet qu'il s'était choisi : en quoi ces messieurs ont eu fort à faire, car il n'y a pas de pays plus hétérogène que l'Autriche, formé de plus de races ni de races plus diverses. Mais on arrive à tout, avec de la bonne volonté : et c'est ainsi que M. Ilg et ses collaborateurs sont vraiment parvenus à nous donner de l'art

autrichien un tableau d'ensemble, où l'Autriche, le Tyrol, la Bohême, la Pologne, la Hongrie, etc., figurent pour leur part respective. La part la plus considérable revient naturellement à la Bohême : entre tous les pays autrichiens, la Bohême est, sans contredit, le plus riche en œuvres et en souvenirs artistiques. Mais je vois



RODOLPHE II, BUSTE EN BRONZE PAR ADRIEN DE VRIES.

(Musée impérial de Vienne.)

avec plaisir que l'art de l'ancienne Pologne a reçu de M. Neuwirth l'attention qu'il méritait. C'est une ville d'art que Cracovie, une de celles où le passé a été le plus brillant et s'est le moins effacé. L'architecture, la sculpture, y ont des chefs-d'œuvre ; et j'y ai vu des morceaux de peinture qui, s'ils étaient à Berlin ou à Londres, auraient vite fait de devenir fameux.

Nous reproduisons ici deux illustrations tirées de ce bel ouvrage. L'une représente le buste en bronze de Rodolphe II, conservé au Musée impérial de Vienne.

C'est l'œuvre d'Adrien de Vries, né en 1560 à la Haye, élève de Jean de Bologne, et, depuis l'année 1601, sculpteur de la cour d'Autriche. On a de ce maître trois portraits de Rodolphe II (dont un au Musée de South-Kensington), un grand relief, les *Campagnes de Rodolphe II en Hongrie* (au Musée de Vienne), et divers morceaux de moindre importance. Adrien de Vries, qui était aussi peintre et graveur, resta au service de la cour d'Autriche jusqu'en 1616; il travailla ensuite pour les princes de Schaumbourg-Lippe et pour le duc de Friedland. Il mourut vraisemblablement en 1627.

La seconde illustration représente un fragment des fresques du château de Runkelstein en Tyrol, un des vestiges les plus anciens et les plus curieux de la peinture allemande du moyen âge. Le trait le plus surprenant dans ces fresques est pour ainsi dire leur *laïcité*; dans un temps de foi religieuse profonde et universelle, le peintre anonyme de Runkelstein ne s'est soucié que d'être gai, naturel, et, sous prétexte de scènes mythologiques ou allégoriques, ce sont les mœurs de son temps qu'il a librement rendues.

L'état de conservation de ces fresques est, malheureusement, déplorable : et cela rend plus difficile encore toute hypothèse sur la provenance et le nom du peintre. Était-ce un maître tyrolien, ou un bohémien, ou un rhénan? C'était en tout cas, suivant toute vraisemblance, un miniaturiste, car ses procédés de dessin et de coloriage rappellent absolument ceux des peintres de miniatures allemands de la même époque.

Le château de Runkelstein se trouve dans le voisinage de Botzen, vieille ville si riche elle-même en belles œuvres d'art. Il a été bâti en 1237 par le seigneur de Wanga, et rebâti en 1396, par Nicolas Vintler, qui en fit peindre à fresque l'intérieur, et se plut à y convoquer l'élite des poètes et musiciens du temps. C'est donc de la fin du xiv^e siècle que datent les peintures de Runkelstein : elles occupent une chapelle et plusieurs salles du château. Je ne saurais trop les recommander à tous ceux qui voyagent dans l'Allemagne du Sud, car elles sont très amusantes, sinon très belles, et l'on traverse, pour aller les voir, le pays le plus beau du monde.

T. DE WYZEWA.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

COLLECTION
DE FEU
MADAME DENAIN

TABLEAUX
ANCIENS ET MODERNES

PASTELS, AQUARELLES, DESSINS

OBJETS D'ART
ET D'AMEUBLEMENT

PORCELAINES, BRONZES, SCULPTURES ET MEUBLES
DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Vente Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze

Les Jeudi 6 et Vendredi 7 Avril 1893, à 2 heures

M^e Paul CHEVALLIER, Commissaire-priseur, 10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS

M. GEORGES PETIT
rue Godot-de-Mauroi, 12

M. DURAND-RUEL
16, rue Laffitte

M. Charles MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS { Particulière : le Mardi 4 Avril } de 1 h. 1/2 à 6 heures
 { Publique : le Mercredi 5 Avril }

OBJETS DE VITRINE

TABATIÈRES ET BONBONNIÈRES

MINIATURES

BIJOUX, OBJETS VARIÉS

FLACONS EN PORCELAINE DE CHELSEA

ÉTUIS EN PORCELAINE

GROUPES ET FIGURINES EN VIEUX SAXE

BOIS — IVOIRES

VITRINES

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Les Lundi 10, Mardi 11 et Mercredi 12 Avril 1893, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :
M^e Paul CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

EXPERT :
M. Ch. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS { PARTICULIÈRE : Le Samedi 8 Avril 1893 } de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.
 { PUBLIQUE : Le Dimanche 9 Avril 1893 }

L'Entrée aux Expositions et à la Vente se fera exclusivement par l'escalier de la rue Grange-Batelière

Supplément à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS** du 1^{er} Avril 1893

OBJETS D'ART
ET DE
HAUTE CURIOSITÉ
ANTIQUES

du Moyen Age et de la Renaissance

COMPOSANT

L'IMPORTANT ET PRÉCIEUX
COLLECTION SPITZER

DONT LA VENTE AURA LIEU

A PARIS

33, Rue de Villejust, 33

(AVENUE VICTOR HUGO)

Du Lundi 17 Avril au Vendredi 16 Juin 1893

à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^c Paul CHEVALLIER

10, rue de la Grange-Batelière, 10

EXPERT

M. Charles MANNHEIM

7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITIONS { **PARTICULIÈRE**, les Mercredi 12 et Jeudi 13 Avril 1893 } de 1 heure
 { **PUBLIQUE**, les Vendredi 14 et Samedi 15 Avril 1893 } à 5 h. 1/2

CATALOGUE ILLUSTRÉ, Prix : 50 FRANCS

ATELIER

DE FEU

MEISSONIER

TABLEAUX

Études, Esquisses, Aquarelles et Dessins

VENTE A PARIS :

Galerie Georges Petit

8, rue de Sèze, 8

Les Vendredi 12, Samedi 13. Lundi 15, Jeudi 18, Vendredi 19, Samedi 20 Mai 1893

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e Paul CHEVALLIER

10, rue de la Grange-Batelière, 10

M^e Georges DUCHESNE

6, rue de Hanovre, 6

EXPERT :

M. Georges PETIT, 12, rue Godot-de-Mauroi.

EXPOSITIONS { PARTICULIÈRE : le Mercredi 10 et Mardi 16 Mai } de 1 h. à 6 h.
 { PUBLIQUE : les Jeudi 11 et Mercredi 17 Mai }

COLLECTION D'EVENTAILS ANCIENS

DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

D'APRÈS LES ÉVENTAILS AUTHENTIQUES LOUIS XIV, LOUIS XV ET LOUIS XVI

OUVRAGE TIRÉ A CENT EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

Prix : 100 Francs

ÉDITÉ PAR E. BUISSOT, FABRICANT D'ÉVENTAILS

46, rue des Petites-Écuries, 46

GRAVURES EN COULEURS

Publiées par la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

PEINTRES	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES	
		Avant la lettre	Avec la lettre
Lawrence.....	La princesse C. de Metternich..... Gravure à la roulette, par A. Bertrand.	30	20
Watteau.....	Etudes de têtes : deux estampes, chacune.. D'après les dessins du Louvre.	10	5
R. Cosway.....	M ^{rs} Damer..... Planche imprimée à la poupée.	10	5
Buck.....	M ^{rs} Moutain..... Planche imprimée à la poupée.	10	5
Lawrence.....	La comtesse de Derby..... Planche imprimée à la poupée.	10	5
Rochard.....	Mademoiselle Rochard..... Gravure imprimée sur quatre planches.	30	20
Lawrence.....	Profil de jeune fille..... Planche imprimée à la poupée.	10	5
H. Fragonard.....	Portraits d'enfants..... Gravure imprimée sur quatre planches.	30	20

Ajouter dix francs pour recevoir une épreuve encadrée

TABLE DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La table alphabétique et analytique de la *Gazette des Beaux-Arts* (3^e série — 1869-1880 compris), est en vente au Bureau de la GAZETTE.

Prix : 15 francs l'exemplaire broché

Cette table a été tirée à petit nombre.

Le quatrième volume des Tables est en préparation.

JOURNAL DU VOYAGE DU CAVALIER BERNIN EN FRANCE

Manuscrit inédit, annoté et publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. Ludovic Lalanne.

Prix : 15 francs. — Pour les abonnés de la *Gazette* (12 francs, ex. pris au bureau).

Les exemplaires sur papier de Hollande 25 francs (20 francs pour nos abonnés).

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Imprimerie de la Presse, 16, rue du Croissant. — Ch. Simonot.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine; le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VINERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBERTSON et C^e de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure.

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

ÉTIE. NE CHARAVAY

ARCHIVISTE - PALEOGRAPHE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI

Médaille

Industries d'Art décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Chercheff

HENRI DASSON & C^{ie}

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

(Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art

ET DE CURIOSITÉ

5, rue de la Terrasse, 5
(Boulevard Malesherbes)

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1084 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Antiquités et Tapisseries

7, rue Saint-Georges, 7

BEURDELEY

ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, rue Louis-le-Grand

35. ANNÉE. — 1893

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris. Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements. — 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . . Épuisé.
Deuxième et troisième périodes (1869-92), vingt-deux années. 1,180 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1893

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5^e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *Les Dessins de maîtres anciens, etc.*

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 25 FRANCS.